

**TESIS DOCTORAL**

**EL MICROGÉNERO DE LA METAMORFOSIS EN LA POESÍA  
HELENÍSTICA: ORIGEN, FUNCIÓN Y EVOLUCIÓN**



REALIZADA POR **SANDRA MARÍA PLAZA SALGUERO**

**UNIVERSIDAD DE CÁDIZ**

BAJO LA DIRECCIÓN DE

**DR. D. RAFAEL JESÚS GALLÉ CEJUDO**

CATEDRÁTICO DE FILOLOGÍA GRIEGA DE LA UNIVERSIDAD DE CÁDIZ

2023



ἀρεταὶ δ' αἰεὶ μεγάλα πολὺμυθοί·  
βαιὰ δ' ἐν μακροῖσι ποικίλλειν  
ἀκοὰ σοφοῖς·

Pi. P. 9.76-78

Las primeras palabras en este capítulo de agradecimientos no pueden ir dirigidas a otra persona que no sea el Director de esta Tesis Doctoral. Quería expresar entonces mi más sincero agradecimiento al Dr. D. Rafael Jesús Gallé Cejudo, Catedrático de Filología Griega de la Universidad de Cádiz, por la absoluta dedicación, inagotable conocimiento y generosidad que ha brindado a este trabajo, así como por su apoyo incondicional, tanto académico como humano. No hay mejor maestro y guía. Gracias por la confianza depositada en mí durante todos estos años.

He tenido también la inmensa suerte de contar con el apoyo de muchas personas a lo largo de esta investigación y, por ello, no puedo dejar pasar tampoco la oportunidad de agradecer a mis compañeros del Departamento de Filología Clásica de la Universidad de Cádiz, dirigido por el Dr. D. José María Maestre Maestre y, en especial, a mis compañeros del Grupo de Investigación: al Dr. D. Manuel Sánchez Ortiz de Landaluce por estar siempre dispuesto a ofrecerme su ayuda desinteresada y al Dr. D. Tomás Silva Sánchez por su apoyo, sabios consejos y sugerencias. Pero también he de expresar mi reconocimiento y gratitud, de nuevo, al Dr. D. Rafael Jesús Gallé Cejudo y al Dr. D. J. Guillermo Montes Cala, ya que este trabajo es fruto de brillantes proyectos e ideas previas que años después ven finalmente la luz. Agradezco también al Dr. D. Esteban Calderón Dorda por su amabilidad y sus sabios consejos en los inicios de mi carrera investigadora, al Dr. D. Pietro Totaro y a la Dra. D.<sup>a</sup> A. Tiziana Drago por concederme la oportunidad de trabajar en la exquisita Biblioteca del DISUM de la Università degli Studi di Bari Aldo Moro y a la École française d'Athènes (EFA) por abrirme también las puertas de sus amplísimos recursos bibliográficos.

Pero esta Tesis Doctoral no hubiera sido posible sin el apoyo, la confianza, el cariño y la fuerza de las personas más cercanas a mí. Gracias a mi familia, a mis padres y a mi hermano, y a mis amigos, que han estado conmigo no solo en los buenos momentos, sino especialmente en los más difíciles. Pero, sobre todo, gracias a Rubén por su fortaleza, paciencia y comprensión.

A todos, muchas gracias.

## ÍNDICE DE CONTENIDOS

### I. INTRODUCCIÓN

1. La metamorfosis. Precisiones sobre el término y ámbito de aplicación.....	8
2. Antecedentes literarios en la poesía griega precedente.....	12
3. La metamorfosis en la poesía helenística.....	21
3.1. Estado de la cuestión.....	21
3.2. Tendencias de estudio.....	41

### II. SOBRE EL MICROGÉNERO DE LA METAMORFOSIS

1. Consideraciones previas.....	45
2. La categorización de la metamorfosis y los géneros literarios: presupuestos metodológicos.....	47
2.1. Elementos genéricos y estructura narrativa: amor, muerte y metamorfosis.....	47
2.2. La aportación de la <i>Μεταμορφώσεων Συναγωγή</i> de Antonino Liberal.....	68
2.3. Tema y léxico de la metamorfosis en la poesía menor: análisis de la <i>Antología Griega</i> .....	76

### III. LA METAMORFOSIS EN EL PERÍODO HELENÍSTICO

1. Consideraciones previas.....	104
2. Calímaco: los <i>Himnos</i> .....	106
2.1. <i>Himno a Zeus</i> (Εἰς Δία).....	108
2.1.1. La creación del Neda.....	109
2.1.2. Calisto.....	112
2.2. <i>Himno a Apolo</i> (Εἰς Ἀπόλλωνα).....	115
2.2.1. Níobe.....	117
2.2.2. Apolo <i>Kórax</i> .....	122
2.2.3. Cirene.....	127
2.3. <i>Himno a Ártemis</i> (Εἰς Ἄρτεμιν).....	129
2.3.2. El séquito de Ártemis.....	133
2.3.3. La princesa argiva Ío.....	137
2.3.4. Ártemis, Oto y Orión.....	139
2.4. <i>Himno a Delos</i> (Εἰς Δῆλον).....	141
2.4.1. Asteria.....	142
2.4.2. Otros episodios metamórficos: montañas, ríos, ninfas.....	147

2.4.3. Asteria-Delos .....	150
2.5. <i>El baño de Palas</i> (Εἰς λουτρὰ τῆς Παλλάδος).....	155
2.5.1. Los Dioscuros .....	157
2.5.2. Omisión de la metamorfosis de Tiresias.....	158
2.5.3. Omisión de la metamorfosis de Acteón.....	163
2.6. <i>Himno a Deméter</i> (Εἰς Δήμητρα) .....	165
2.6.1. Deméter y Nicipa.....	168
2.6.2. Deméter .....	176
3. Un apunte sobre la metamorfosis en la obra fragmentaria de Calímaco .....	182
4. Apolonio de Rodas: <i>Argonáuticas</i> y <i>Fundaciones</i> .....	186
4.1. Metamorfosis de seres divinos .....	191
4.1.1. Periclímeno.....	191
4.1.2. Cirene.....	192
4.1.3. Crono y Fílira.....	194
4.1.4. Hera .....	196
4.1.5. El Prometeico .....	197
4.1.6. Tetis.....	198
4.1.7. Las Sirenas.....	199
4.1.8. Las heroínas de Libia.....	201
4.1.9. Las Hespérides.....	203
4.1.10. Medusa.....	205
4.1.11. Tritón.....	209
4.1.12. Calista-Tera.....	211
4.2. Metamorfosis de seres mortales .....	213
4.2.1. Clite .....	213
4.2.2. El carnero de Frixo .....	215
4.2.3. Los hombres sembrados .....	216
4.2.4. Ariadna.....	217
4.2.6. Extranjeros en la isla de Circe .....	222
4.2.7. Aquiles.....	224
4.3. Metamorfosis del entorno natural.....	225
4.4. Metamorfosis en las <i>Fundaciones</i> .....	231
4.5. Conclusiones.....	235

#### IV. ALGUNOS EJEMPLOS DE LA RECEPCIÓN DE LA MATERIA METAMÓRFICA HELENÍSTICA EN LA LITERATURA GRIEGA DE ÉPOCA IMPERIAL

1. Plutarco y los tratados pseudo-plutarqueos .....	241
1.1. <i>Parallela minora</i> .....	241
1.2. <i>De fluuiis</i> .....	297
2. A note on Ps.-Oppian's <i>Cynegetica</i> : the <i>exemplum</i> of Phineus and Phaeton.....	319
3. La metamorfosis y la poesía epigramática imperial de Grecia a Roma .....	328
4. Niobe's <i>mythicum exemplum</i> from the Hellenistic Poetry to the Imperial Latin Literature.....	355

#### V. CONCLUSIONES GENERALES / GENERAL CONCLUSIONS .....

371

#### VI. ANEXOS

Anexo 1. Cuadro-resumen del léxico metamórfico en la <i>Antología Griega</i> .....	389
Anexo 2. Cuadro-resumen del léxico metamórfico en Antonino Liberal, Calímaco y Apolonio ..	391
Anexo 3. Cuadro-resumen del léxico metamórfico en el ps.-Plutarco y los dos Opianos .....	395

#### VII. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....

397

## I. INTRODUCCIÓN

### 1. La metamorfosis. Precisiones sobre el término y ámbito de aplicación

El término μεταμόρφωσις aparece por primera vez en lengua griega —al menos en las fuentes que se han conservado— en la obra *Geographica* de Estrabón. En este pasaje, el geógrafo del siglo I d.C. se detiene en las posibles interpretaciones de la andadura de Odiseo desde Troya a Ítaca y defiende que la interpretación peor es creer que la elaboración poética, aquí de Homero en la *Odisea*, es un reflejo de la realidad histórica, porque considera que Homero describe en términos fantásticos tanto el Océano, como el Hades, los bueyes del Sol, la hospitalidad de las diosas, las metamorfosis de los distintos personajes, los cíclopes y lestrigones, Escila o incluso las distancias en la navegación (1.2.11-16): [...] ἐκείνου ὠκεανὸν καὶ ἄδην καὶ Ἥλιου βόας καὶ παρὰ θεαῖς ξενίας καὶ μεταμορφώσεις καὶ μεγέθη Κυκλώπων καὶ Λαιστρυγόνων καὶ μορφήν Σκύλλης καὶ διαστήματα πλοῦ καὶ ἄλλα πλείω τοιαῦτα τερατογραφοῦντος φανερώς<sup>1</sup>). En este sentido, para Estrabón la metamorfosis es otro elemento más de los *mirabilia* que se narran en el *epos* homérico. Sería, por tanto, un error, como sostiene Buxton, considerar que la sola mención del término μεταμόρφωσις evidencia la presencia del elemento metamórfico en sí mismo<sup>2</sup>.

De hecho, la presencia del elemento metamórfico en ámbito griego se remonta muchos siglos atrás, en cuanto a testimonio literario escrito se refiere, en concreto al primer vestigio de la literatura occidental, la epopeya homérica, de manera que se pueden leer otros muchos contextos, términos y construcciones que introducen la narración de episodios metamórficos a lo largo de la historia de la literatura griega antes de la propia mención de Estrabón (μεταμορφώσεις) y antes de que Ovidio titulara su poema *Metamorphoseon (Liber primus)*. Esto implica que el ámbito de aplicación no queda solo reducido al término μεταμόρφωσις, es decir, a un solo grupo de palabras, sino a muchos otros grupos, como ya adelantaran Frontisi-Ducroux y Buxton en sus respectivos estudios<sup>3</sup>.

Así pues, la metamorfosis ha estado entonces siempre presente en el imaginario griego y ello lo demuestra el hecho de que la gran mayoría de autores griegos, independientemente del género literario al que se adscriban, describen o aluden a estas historias prodigiosas por diferentes motivos<sup>4</sup>, aunque no es menos cierto el hecho de que, siguiendo las palabras de Lafaye, la metamorfosis es “un aliment tout prêt pour la poésie”<sup>5</sup>, de ahí que los poetas hayan recogido,

---

<sup>1</sup> Seguimos la edición de Meineke (1877) para los pasajes seleccionados de la obra de Estrabón.

<sup>2</sup> Buxton, 2009, p. 23.

<sup>3</sup> Cf. Frontisi-Ducroux (*Vid. infra* p. 20, n. 97) y Buxton (2009, pp. 23-24).

<sup>4</sup> Nos referimos aquí a las distintas funciones de los mitos.

<sup>5</sup> Lafaye, 1904, p. 1.



transformado y ajustado especialmente estas fábulas a sus respectivas composiciones. De acuerdo con Vicente Cristóbal, la mitología siempre ha sido un “ingrediente”<sup>6</sup> indispensable en la tradición clásica y, en especial, la metamorfosis va a ser un motivo muy seductor al que recurren los autores de diferentes géneros y de diferentes épocas, ya sean antiguos o modernos. No obstante, lo que verdaderamente se ha de tener claro, antes de adentrarse en los mitos metamórficos, es el significado del concepto de metamorfosis: qué es y a qué tipo de fenómeno se refiere.

Para algunos estudiosos, como Barchiesi, los griegos no legaron una definición de lo que ellos mismos entendían por metamorfosis y afirma que en la tradición griega “non esiste una base terminologica o una definizione di metamorfosi che possa fare da connettivo per tutti i diversi miti...”<sup>7</sup>. Pero, si bien es cierto que no existe una definición propia de la metamorfosis que permita relacionar los numerosos y variados mitos que se pueden leer en las obras literarias, Buxton, en su estudio sobre los mitos griegos de metamorfosis, explica la falta de una definición clara aduciendo que en el imaginario griego “the notion of metamorfosis might be considered to bear radical diverse meanings”<sup>8</sup>. Si hacemos un brevísimo recorrido por la literatura griega desde sus orígenes, Homero presenta en su *epos* metamorfosis de diversa índole como dioses mutados en seres humanos, deificaciones, transformaciones zoológicas y fitológicas o incluso petrificaciones, es decir, distintas variaciones temáticas de este género mitológico. En Hesíodo, la noción de metamorfosis y su ámbito de aplicación se amplía en tanto que desarrolla distintas historias, relacionadas en mayor o menor medida con este concepto para explicar el origen del mundo, la genealogía de los dioses donde se enmarca, a modo de ejemplo, el nacimiento de Afrodita a partir de la sangre de Crono, el nacimiento de Pegaso a partir de la sangre ahora de la Gorgona Medusa o el origen del hombre a partir de la leyenda de las hormigas transformadas en la isla de Egina, además de la estrecha relación de la metamorfosis y la genealogía de los héroes. Estos episodios míticos, englobados dentro de la mitología metamórfica, se repiten sucesivamente en la lírica y en el drama, entre los que Lafaye destaca, por ejemplo, el yambo de Simónides contra las mujeres, en las que estas son comparadas con distintos animales<sup>9</sup> o el caso de Aristófanes y algunas de sus comedias (e. g. *Aves*, *Avispas*) o los trágicos atenienses como Esquilo y el relato de Ío en *Prometeo Encadenado*, Sófocles y su *Tereo* perdido o Eurípides y sus *Bacantes* o *Helena*. Los literatos de la época de Alejandro se

---

<sup>6</sup> Cristóbal López, 2002, p. 11.

<sup>7</sup> Barchiesi, 2014, p. 124.

<sup>8</sup> Buxton, 2009, p. 20. Buxton considera que esta explicación sobre la noción de metamorfosis se puede aplicar igualmente desde una perspectiva moderna puesto que, en distintos ámbitos de estudio, la metamorfosis sigue implicando “extravagant diversity of phenomena”.

<sup>9</sup> A propósito de dicha comparación, Suárez de la Torre (2002, p. 91) recoge cómo Hubbard (1994) defiende que la forma de expresar el origen de cada especie femenina aquí en el yambo de Simónides implica el conocimiento de la teoría pitagórica de la transmigración de las almas: una forma más metafísica de metamorfosis.

convierten así en receptores directos de todo este bagaje cultural, en concreto, de la tradición metamórfica que se desarrolla incluso con más fuerza durante la época helenístico-imperial. Este desarrollo del concepto o noción de metamorfosis, sin embargo, no queda reducido al ámbito de la ficción en la literatura alejandrina, sino que se amplía de nuevo, como ya ocurrió en la obra hesiódica, a otros campos de estudio como la ciencia, elemento por otra parte caracterizador de la época helenística. Por lo tanto, no debe extrañarnos el hecho de que podamos leer sobre estas historias prodigiosas en tratados, breves composiciones u obras relacionadas con las ciencias naturales. Aquí precisamente Lafaye ejemplifica la amplitud del ámbito de aplicación de la metamorfosis con varias leyendas como la narrada por Filitas (frg. 17 Gallé) antes que Virgilio sobre el nacimiento de las abejas a partir del cadáver de una vaca<sup>10</sup>, la historia que recoge Arquelao sobre el surgimiento de avispas a partir de un caballo muerto<sup>11</sup>, el relato de Alejandro de Mandos sobre la conversión de las cigüeñas en seres humanos una vez que mueren<sup>12</sup> o el caso de Sótaco y el origen de la draconita<sup>13</sup>.

Así pues, se podría describir el proceso de “metamorfosis” como aquel proceso que implica cualquier tipo de cambio ya sea corpóreo o no corpóreo. Ha de entenderse entonces que una metamorfosis puede darse en múltiples y diferentes contextos ya sea filosófico-religioso, como se aprecia en la literatura homérica y hesiódica<sup>14</sup>, en un contexto puramente literario, como la inclusión de estas historias como medio de erudición o la reelaboración helenística, en un contexto artístico a través de las esculturas, pinturas y otros grabados e incluso médico-biológico en el ámbito de las ciencias naturales, de ahí la amplísima diversidad de fenómenos a los que puede aludir así como la presencia del mismo tipo de léxico y las mismas construcciones sintácticas para describir cualquier proceso de alteración o cambio<sup>15</sup>.

Plinio el Viejo condena, por una parte, las metamorfosis legendarias que atañen a dioses, héroes, divinidades menores y otros elementos que forman parte indispensable de estas fábulas como sostiene en *HN* 37.40. Las considera, de hecho, fábulas intolerables y no cree en absoluto en la metamorfosis narrada curiosamente por los poetas, pero, por el contrario, sí cree e incluso

---

<sup>10</sup> Cf. *SH* 127 frg. 3; Varro *RR* 3.16.4; Verg. *G.* 4.287-295.

<sup>11</sup> Cf. *SH* 126 frg. 2 y 128 frg. 4. Otro caso similar ahora de escorpiones que nacen de cocodrilos muertos se puede leer en *SH* 125 frg. 1 (*Antig. Mir.* 19.3-4).

<sup>12</sup> Ael. *NA* 3.23.

<sup>13</sup> Plin. *HN* 37.158.

<sup>14</sup> La obra de San Agustín recoge metamorfosis que presentan realmente problemáticas teológicas (*Ciu. Dei* 18.18). Además, Buxton (2009, p. 14) comenta que las metamorfosis recogidas dentro del ámbito de la creencia divina aparece ya en las deidades del antiguo Egipto así como aspectos religiosos hindúes y otras culturas orientales o incluso en mesoamérica y sus creencias en los chamanes o también las tribus aborígenes de Australia, en las que pone en relación incluso la creación de la naturaleza con la metamorfosis.

<sup>15</sup> A modo de ejemplo, podríamos destacar el uso del verbo μεταβάλλω en Thphr. *HP* 2.4.4; Gal. *Nat.Fac.* 1.3; Arist. *GA* 776b.2.

justifica aquellos relatos en los que la metamorfosis está relacionada con el mundo natural y la ciencia en general, en el caso concreto de las historias de cambios de sexo, que no pueden ser equiparadas, según el literato latino, a las fábulas metamórficas<sup>16</sup>. He aquí entonces la primera categorización importante para este estudio, en lo que respecta al concepto, noción y tipo de metamorfosis: la metamorfosis legendaria.

Es precisamente este el problema con el que se topan todos aquellos estudiosos que quieren adentrarse en el mundo de la metamorfosis en la tradición griega, puesto que, como se ha mencionado ya, la propia noción de metamorfosis implica “radically diverse meanings”<sup>17</sup>. Por ello, al igual que indicó Buxton en su trabajo sobre los mitos griegos de metamorfosis, voy a restringir este estudio a metamorfosis legendarias, es decir, relatos tomados de la tradición mitológica que conllevan transformaciones corpóreas y no corpóreas. Sería demasiado ambicioso intentar estudiar todos estos aspectos o contextos, en ámbito griego, en los que la metamorfosis se encuentre presente en un único trabajo y, de hecho, ese no es el objetivo del análisis que propongo aquí, ni tampoco proponer una teoría global de la metamorfosis. Mi propuesta se basa entonces en la selección de autores y obras que permita el análisis de carácter integral de estos textos con el objeto de probar la existencia de un género menor o forma microgénerica —antes de la llegada de la obra ovidiana— que comienza a forjarse no solo a mediados del período helenístico, sino desde los primeros compases del mismo de la mano de grandes referentes histórico-literarios, de acuerdo con el orden cronológico preestablecido, como Teócrito y el *Corpus bucolicorum*, Calímaco, Apolonio de Rodas o la epigramática helenístico-imperial, y que concede asimismo a Ovidio material y forma suficiente como para que el de Sulmona dirija el (micro)género a su máxima expresión. Proponemos aquí entonces un análisis de carácter integral en el que codificamos las características principales del género en cuanto a la forma y el contenido, además de estudiar cómo se narran las metamorfosis en este período y la función e implicación de estos mitos dentro del *corpus* de textos seleccionado.

---

<sup>16</sup> Cf. Plin. *HN* 7.35.

<sup>17</sup> Buxton, 2009, p. 20. Buxton precisamente ejemplifica esta idea a través de los términos empleados por Galeno en el ámbito de la medicina o las alteraciones psicológicas que provocan a los iniciados en los cultos misterios.

## 2. Antecedentes literarios en la poesía griega precedente

A pesar de que Barchiesi afirma que “la metamorfosi non è una categoria ‘forte’ nel pensiero o nel mito greco”<sup>18</sup>, es bien sabido que la metamorfosis aparece ya desde la épica homérica y los himnos llamados también homéricos pasando por los poemas hesiódicos, la lírica y el drama, llegando a su punto de máxima expresión en las obras de los autores helenísticos, bien poetas o bien prosistas<sup>19</sup>, lo que parece evidenciar que la metamorfosis sí puede ser considerada una categoría “fuerte” en el pensamiento y en el mito griego.

Tanto la *Iliada* como la *Odisea* están repletas de cambios metamórficos mitológicos, en especial, aquellos cambios que conciernen a los dioses, ya sean olímpicos u otras divinidades menores. De hecho, parece que Homero intenta omitir las transformaciones de personajes mitológicos mortales, aunque era sin duda consciente de la existencia de estos relatos al insertar alusiones implícitas o conjeturables a las transformaciones de Aedón (*Od.* 19.518), el alción (*Il.* 9.563) o Níobe (*Il.* 24.614 ss.), entre otras<sup>20</sup>. Para Forbes Irving existen dos tipos de metamorfosis en Homero: aquellas que son ejecutadas por magos, como Circe o Proteo, de los que afirma que “are technically gods”, “sinister amoral beings who live on magical islands far away from the normal heroic and divine world”<sup>21</sup> y prodigios divinos, entre los que destaca la mineralización de la serpiente por parte de Zeus (*Il.* 2.319) y del barco fenicio por mediación de Posidón (*Od.* 13.163), así como las maravillosas apariciones o desapariciones de las divinidades y sus consecuentes metamorfosis en aves. Considera entonces que para Homero “metamorphosis is a miraculous event sign revealing the will of the gods and not a mysterious experience for the human sufferer” siendo crucial “the effect on the beholder”<sup>22</sup> y la poca importancia del objeto o el ser finalmente metamorfoseado. Así, aquellos eventos fantásticos relacionados con ámbito metamórfico tienden, según Forbes Irving, a ser localizados en el pasado remoto, alejados temporalmente de los acontecimientos de la trama<sup>23</sup>, por ejemplo, la divinización de Ino/Leucótea en *Od.* 5.334<sup>24</sup>.

---

<sup>18</sup> Barchiesi, 2014, p. 123.

<sup>19</sup> Incluso en el género del epigrama, pese a su natural brevedad, los autores hacen uso de esta forma microgenérica para ilustrar sus composiciones.

<sup>20</sup> Forbes Irving (1990, p. 10) ofrece distintas hipótesis que intentan explicar esta reticencia de Homero al obviar la metamorfosis de personajes míticos mortales. Argumenta que el contenido temático de los poemas homéricos no debe ser un problema porque en otros episodios literarios sobre el ciclo troyano también se incluyen referencias metamórficas y, además, la epopeya de Apolonio de Rodas en la que la temática bélica y de viajes es parte indispensable hace un uso mucho mayor del microgénero. Sugiere que esto se debe solo a la “Homeric selectivity” o bien al hecho de que el mundo homérico se caracteriza por la rígida distinción entre el hombre y la divinidad y el hombre y lo animal, de manera que deja muy poco espacio Homero a la ambigüedad en cuanto a la existencia se refiere.

<sup>21</sup> Forbes Irving, 1990, p. 8.

<sup>22</sup> Forbes Irving, 1990, pp. 8-9.

<sup>23</sup> Son pocos los episodios que son considerados milagrosos o prodigiosos, más que mágicos según Forbes Irving, en la secuencia narrativa (1990, p. 11): la capacidad locutiva del caballo de Aquiles (*Il.* 19.418).

<sup>24</sup> Cf. el rapto de Ganimedes por parte de los dioses (*Il.* 20.232 ss.) o el rapto de Clíto por parte de la Aurora (*Od.* 15.250-251).

Buxton, en su capítulo dedicado a la metamorfosis en la *Odisea*<sup>25</sup>, asegura que la presencia de este tipo de mitos en el poema homérico no solo lleva a preguntarse cuestiones relativas a la metamorfosis griega en sí misma, sino también otros aspectos sobre la naturaleza de la religión griega. Presta especial interés, como también subrayó ya Forbes Irving, al influjo de estos prodigios divinos sobre el espectador, pero destaca por otra parte un gran número de transformaciones que, o bien han sido omitidas por Forbes Irving en su estudio, o bien son concebidas solo como simples comparaciones dentro de un contexto metafórico<sup>26</sup>. Forbes Irving defiende que así se deben leer los pasajes dedicados a Hécuba (*Il.* 24.212-213) y a Marpesa (*Il.* 9.563), es decir, enmarcados dentro del mundo de la metáfora. No obstante, si atendemos, por una parte, al análisis terminológico, así como *sensu stricto* a la secuencia narrativa, sería realmente complejo reducir la metamorfosis a un mero símil en la gran mayoría de episodios metamórficos insertos no solo en la *Odisea*, sino también en la *Iliada*<sup>27</sup>, en la que no podemos negar que “the presence of fantastic, divinely caused metamorphoses within the natural-mortal world”<sup>28</sup>. A pesar de que Buxton realiza un análisis mucho más detallado de la metamorfosis en la *Odisea*, la crítica generalmente tiende a no prestar demasiada atención a las numerosísimas transformaciones que forman parte de la estructura narrativa de la epopeya homérica, pero no solo de la *Odisea*, sino también de la *Iliada*.

Se pueden leer, de hecho, en esta última epopeya bélica metamorfosis zoológicas en aves: Atenea y Apolo truecan sus cuerpos para observar en primera fila cómo Héctor intenta enfrentarse en duelo a Menelao (*Il.* 7.59)<sup>29</sup>, el Sueño se transforma en un ave (*Il.* 14.290)<sup>30</sup>, Apolo en gavián (*Il.* 15.236-238)<sup>31</sup>, Atenea en halcón (19.350)<sup>32</sup> o la alusión a la leyenda del alción comparándola con Marpesa (*Il.* 9.562-563)<sup>33</sup>. Otros relatos que implican transformaciones zoológicas son el caso de la posible alusión a la metamorfosis final de Hécuba en perra, a partir de la mención de los

<sup>25</sup> Buxton, 2009, pp. 29-48. Además, sostiene que la *Iliada* es “death-centred”, mientras que la *Odisea* “much more transformation-friendly” para defender el hecho de que en la *Iliada* la presencia del elemento metamórfico es menor que en el segundo poema épico. También afirma que la metamorfosis, sin embargo, en la épica imperial es “radically open” e incluso describe el mundo del propio Nono de Panópolis como un “feverishly metamorphic world” (Buxton, 2010, p. 81). Esto evidencia el proceso y desarrollo del microgénero de la metamorfosis en sí mismo.

<sup>26</sup> Forbes Irving, 1990, p. 11. Esta es la misma lectura que hacen Heyne (1802), Otto (1929), Dirlmeier (1967) al respecto de este tipo de episodios en el *epos* homérico. A propósito de la ambigüedad entre la metamorfosis y los símiles en Homero, véase Buxton (2004, pp. 139-155).

<sup>27</sup> Así Kirchoff (1860), Leaf (1900), Chantraine (1954), Lattimore (1965), Standford (1965), Nilsson (1967), Pollard (1977), Heubeck, West & Hainsworth (1988), Erbse (1980), Shewring (1980), Buxton (2009). Cf. Buxton, 2009, pp. 29-33.

<sup>28</sup> Buxton, 2009, p. 48.

<sup>29</sup> *Il.* 7.59: ἐξέσθην ὄρνισιν ἐοικότες αἰγυπιοῖσι.

<sup>30</sup> *Il.* 14.290: ὄρνιθι λιγυρῇ ἐναλίγκιος, ἦν τ' ἐν ὄρεσσι.

<sup>31</sup> *Il.* 15.237-238: βῆ δὲ κατ' Ἰδαίων ὄρέων, ἴρηκι ἐοικώς [...].

<sup>32</sup> *Il.* 19.350-351: ἦ δ' ἄρπη εἰκυῖα τανυπτέρυγι λιγυφώνῳ / οὐρανοῦ ἐκκατεπᾶλτο δι' αἰθέρος [...].

<sup>33</sup> *Il.* 9.562-563: Ἀλκυόνην καλέεσκον ἐπώνυμον, οὐνεκ' ἄρ' αὐτῆς / μήτηρ ἄλκυόνος πολυπενθέος οἶτον ἔχουσα [...].

perros, la ira y los dientes (*Il.* 24.212-213)<sup>34</sup>, así como el caso de Bóreas metamorfoseado en caballo (*Il.* 20.224)<sup>35</sup>.

Las petrificaciones, en cambio, solo se describen en pocas ocasiones: la aparición prodigiosa de una serpiente por voluntad de Zeus y luego la petrificación de esta (*Il.* 2.309-319)<sup>36</sup> o la alusión a la mineralización de Níobe (*Il.* 24.614-617)<sup>37</sup>. No obstante, los pasajes metamórficos que más presencia tienen en la *Iliada* son aquellos en los que los dioses toman la forma de héroes u otros personajes mortales indeterminados para, de nuevo, entrar en contacto con los mortales sin ser vistos o reconocidos en la mayoría de los casos e intervenir así en la contienda. Podemos enumerar entonces el caso de Atenea transformada en heraldo<sup>38</sup>, Apolo en el héroe Finope Asiada<sup>39</sup>, la diosa Iris en Laódica, hija de Príamo, para darle un mensaje a Helena<sup>40</sup>, Ares en el héroe Acamante, príncipe de los tracios<sup>41</sup>, Posidón en el adivino Calcante<sup>42</sup>, Iris en el hijo de Príamo, Polites<sup>43</sup>, Hera en el héroe Esténtor<sup>44</sup>, Atenas en Fénix<sup>45</sup>, Posidón en Toante (tomando su voz)<sup>46</sup>, Apolo en Asio, tío materno de Héctor<sup>47</sup>, Apolo en Mentos príncipe de los cícones<sup>48</sup>, el Sueño ahora en Néstor con el objeto de aparecérselo a Agamenón mientras duerme<sup>49</sup>, Afrodita metamorfoseada en una anciana para hablar con Helena tras la celebración del duelo entre Menelao y Paris<sup>50</sup>, Apolo en Perifante, el heraldo Epítida<sup>51</sup>, Apolo en Licaón<sup>52</sup>, Ares en hombre mortal<sup>53</sup>, Posidón tomando figura humana<sup>54</sup>, Hermes en un joven príncipe<sup>55</sup>, Atenea en el troyano Deífobo<sup>56</sup> o el río Janto que toma forma antropomórfica, tras la matanza de muchos jóvenes en sus aguas por parte de Aquiles<sup>57</sup>. Otros casos de pasajes fantásticos, prodigiosos y relacionados, en mayor o menor medida, con la metamorfosis

<sup>34</sup> *Il.* 24.212-213: [...] τοῦ ἐγὼ μέσον ἦπαρ ἔχοιμι / ἐσθέμεναι προσφῦσα [...].

<sup>35</sup> *Il.* 20.224: ἵππῳ δ' εἰσάμενος παρελέξατο κυανοχαίτη.

<sup>36</sup> *Il.* 2.308: ἐνθ' ἐφάνη μέγα σῆμα, *Il.* 2.318: τὸν μὲν ἀρίζηλον θῆκεν θεὸς, ὅς περ ἔφηνε, *Il.* 2.319: λᾶαν γάρ μιν ἔθηκε Κρόνου πάϊς ἀγκυλομήτεω.

<sup>37</sup> *Il.* 24.614-617: νῦν δέ που ἐν πέτρῃσιν, ἐν οὖρεσιν οἰοπόλοισιν, / ἐν Σιπύλῳ, ὅθι φασὶ θεῶν ἔμμεναι εὐνὰς / νυμφῶων, αἶ τ' ἄμφ' Ἀχελώϊον ἐρρώσαντο, / ἔνθα λίθος περ εὐόσα θεῶν ἐκ κήδεα πέσσει.

<sup>38</sup> *Il.* 2.280: εἰδομένη κήρυκι σιωπᾶν λαὸν ἀνώγει.

<sup>39</sup> *Il.* 17.583: Φαίνολι Ἀσιάδῃ ἐναλίγκιος, ὅς οἱ ἀπάντων, *Il.* 17.585: τῷ μιν εἰσάμενος προσέφη ἐκάεργος Ἀπόλλων.

<sup>40</sup> *Il.* 3.122: εἰδομένη γαλόφῳ, Ἀντηνορίδαο δάμαρτι.

<sup>41</sup> *Il.* 5.462: εἰδόμενος Ἀκάμαντι θεῶ ἡγήτορι Θρηκῶν.

<sup>42</sup> *Il.* 13.45: εἰσάμενος Κάλχαντι δέμας καὶ ἀτειρέα φωνήν, *Il.* 13.69: μάντει εἰδόμενος κέλεται παρὰ νηυσὶ μάχεσθαι.

<sup>43</sup> *Il.* 2.791: εἶσατο δὲ φθογγὴν υἱὶ Πριάμοιο Πολίτη, *Il.* 2.795: τῷ μιν εἰσαμένη προσέφη πόδας ὠκέα Ἴρις.

<sup>44</sup> *Il.* 5.785: Στέντορι εἰσαμένη μεγαλήτορι χαλκεοφώνῳ.

<sup>45</sup> *Il.* 17.555: εἰσαμένη Φοίνικι δέμας καὶ ἀτειρέα φωνήν.

<sup>46</sup> *Il.* 13.216: εἰσάμενος φθογγὴν Ἀνδραίμονος υἱὶ Θόαντι.

<sup>47</sup> *Il.* 16.716-717: ἀνέρι εἰσάμενος αἰζιῶ τε κρατερῶ τε, / Ἀσίῳ.

<sup>48</sup> *Il.* 17.73: ἀνέρι εἰσάμενος, Κικόνων ἡγήτορι Μέντη.

<sup>49</sup> *Il.* 2.20-22: στή δ' ἄρ' ὑπὲρ κεφαλῆς Νηληϊῶ υἱὶ εὐοκῶς, / Νέστορι, τὸν ῥα μάλιστα γερόντων τί' Ἀγαμέμνων· / τῷ μιν εἰσάμενος προσεφώνεε θεῖος Ὀνειρος.

<sup>50</sup> *Il.* 3.386: γρηῖ δέ μιν εἰκυῖα παλαιγενεὶ προσέειπεν, *Il.* 3.389: τῇ μιν εἰσαμένη προσεφώνεε δι' Ἀφροδίτη.

<sup>51</sup> *Il.* 17.323: Αἰνεῖαν ὄτρυνε, δέμας Περίφαντι εὐοκῶς, *Il.* 17.326: τῷ μιν εἰσάμενος προσέφη Διὸς υἱὸς Ἀπόλλων.

<sup>52</sup> *Il.* 20.81-82: υἱεὶ δὲ Πριάμοιο Λυκάοιο εἶσατο φωνήν· / τῷ μιν εἰσάμενος προσέφη Διὸς υἱὸς Ἀπόλλων.

<sup>53</sup> *Il.* 5.601: "ὦ φίλοι, οἷον δὴ θαυμάζομεν Ἔκτορα δῖον [...]", *Il.* 5.604: καὶ νῦν οἱ πάρα κείνος Ἄρης, βροτῶ ἀνδρὶ εὐοκῶς.

<sup>54</sup> *Il.* 13.357: λάθρη δ' αἰὲν ἔγειρε κατὰ στρατὸν, ἀνδρὲ εὐοκῶς, *Il.* 14.136: ἀλλὰ μετ' αὐτοὺς ἦλθε παλαιῶ φωτὶ εὐοκῶς.

<sup>55</sup> *Il.* 24.347: βῆ δ' ἰέναι κούρῳ αἰσυμνητῆρι εὐοκῶς.

<sup>56</sup> *Il.* 22.227: Δηϊφόβῳ εἰκυῖα δέμας καὶ ἀτειρέα φωνήν.

<sup>57</sup> *Il.* 21.213: ἀνέρι εἰσάμενος, βαθέης δ' ἐκ φθέγγατο δίνης.

son: las apariciones de Tetis<sup>58</sup>, las sirvientas doradas de Hefesto a las que este otorga vida<sup>59</sup>, la capacidad locutiva de los caballos de Aquiles<sup>60</sup> o el rapto de Ganimedes y Clito e implícitamente sus respectivas inmortalizaciones<sup>61</sup>.

En el caso de la *Odisea* también se describen varias metamorfosis zoológicas en aves y otros animales como Atenea transformada en águila<sup>62</sup>, Hermes en gaviota<sup>63</sup>, Leucótea en pardela<sup>64</sup> tiempo después de su divinización<sup>65</sup>, Atenea en golondrina<sup>66</sup>, Atenea en un ave indeterminada<sup>67</sup>, la *quasi* metamorfosis de Menelao y sus compañeros en focas para capturar a Proteo<sup>68</sup>, las múltiples metamorfosis del dios marino Proteo cuando es capturado por Menelao<sup>69</sup>, el episodio de Circe y la transformación en cerdos de los compañeros de Odiseo<sup>70</sup>. También se pueden leer petrificaciones como en el caso de la nave de los feacios por mediación de Posidón<sup>71</sup>. De nuevo, como ocurre en la *Iliada*, las transformaciones de los dioses en otros personajes mortales es recurrente: Atenea metamorfoseada en Mentos, líder de los tafios<sup>72</sup>, Hermes en un hombre cuando le entrega el *moly* a Odiseo<sup>73</sup>, Atenea en Mentor en repetidas ocasiones<sup>74</sup>, Atenea en Telémaco<sup>75</sup>, Atenea en la hija del marinero Dimante<sup>76</sup>, Atenea en el heraldo del rey Alcínoo<sup>77</sup>, Atenea en una doncella<sup>78</sup>, Atenea en un

---

<sup>58</sup> Sobre los procesos metamórficos de Tetis en la *Iliada*, Buxton enumera tres casos relevantes (2010, p. 84): 1.359, 18.79, 24.120. Defiende que Tetis acude en 1.359 a la llamada de Aquiles “‘like mist’ (*ēut’ omichlē*, 359), but when she sits beside her son and strokes him, he recognizes her instantly”. En 18.79 Tetis de nuevo “comes out of the sea to comfort Achilles, this time without the mediation even of a comparison, let alone that of a metamorphosis; once more Achilles’ recognition is instantaneous”. En 24.120 también aparece Tetis para aconsejar Aquiles ahora sobre la aceptación del rescate del cuerpo de Héctor. Aquí “there is no suggestion that Achilles’ recognition of his mother is anything other than immediate”. Por tanto, Buxton (2010, pp. 84-85) concluye que, aunque en la mitología griega las divinidades se transforman cuando entran en contacto con los mortales “in order to mitigate the effect of the electric energy which they embody –a mediation which typically results in their being recognized *only when they leave*”, la relación entre Aquiles y su madre es tan cercana que no implica ningún efecto en el héroe griego, a diferencia de su encuentro con Atenea en 1.199.

<sup>59</sup> *Il.* 18.417-418: [...] ὑπὸ δ’ ἀμφίπολοι ρώοντο ἄνακτι / χρύσειαι, ζῶῃσι νεήνισιν εἰοικυῖαι.

<sup>60</sup> *Il.* 19.418: Ὡς ἄρα φωνήσαντος Ἐρινύες ἔσχεθον αὐδὴν.

<sup>61</sup> *Il.* 20.234-235: τὸν καὶ ἀνηρείψαντο θεοὶ Διὶ οἰνοχοεῖν / κάλλεος εἵνεκα οἶο, ἴν’ ἀθανάτοισι μετέη.

<sup>62</sup> *Od.* 3.372-373: φήνη εἰδομένη· θάμβος δ’ ἔλε πάντας Ἀχαιοῦς, / θαύμαζεν δ’ ὁ γεραῖός, ὅπως ἶδεν ὀφθαλμοῖσι.

<sup>63</sup> *Od.* 5.51: σεῦατ’ ἔπειτ’ ἐπὶ κῦμα λάρω ὄρνιθι εἰοικώς.

<sup>64</sup> *Od.* 5.337: αἰθυίη δ’ εἰκυῖα ποτῆ ἀνεδύσετο λίμνης, *Od.* 5.353: αἰθυίη εἰκυῖα· μέλαν δέ ἐ κῦμα κάλυψεν.

<sup>65</sup> *Od.* 5.333-335: Τὸν δὲ ἶδεν Κάδμου θυγάτηρ, καλλίσφυρος Ἴνώ, / Λευκοθέη, ἣ πρὶν μὲν ἔην βροτὸς αὐδήεσσα, / νῦν δ’ ἄλως ἐν πελάγεσσι θεῶν ἐξ ἔμμορε τιμῆς.

<sup>66</sup> *Od.* 22.240: ἔζετ’ ἀναΐζασσα, χελιδόνι εἰκέλη ἄντην.

<sup>67</sup> *Od.* 1.320: ὄρνις δ’ ὡς ἀνόπαια διέπτατο [...]; *Od.* 1.322-323: [...] ὁ δὲ φρεσὶν ἦσι νοήσας / θάμβησεν κατὰ θυμόν [...].

<sup>68</sup> *Od.* 4.440: ἐξεῖψεν δ’ εὔνησε, βάλεν δ’ ἐπὶ δέρμα ἐκάστω.

<sup>69</sup> *Od.* 4.454-459: ἡμεῖς δὲ ἰάχοντες ἐπεσσύμεθ’, ἀμφὶ δὲ χεῖρας / βάλλομεν· οὐδ’ ὁ γέρων δολίης ἐπελήθετο τέχνης, / ἀλλ’ ἦ τοι πρῶτιστα λέων γένετ’ ἠγυγένειος, / αὐτὰρ ἔπειτα δράκων καὶ πάρδαλις ἠδὲ μέγας σῦς· / γίγνεται δ’ ὑγρὸν ὕδωρ καὶ δένδρεον ὑψητέτηλον. / ἡμεῖς δ’ ἀστεμφέως ἔχομεν τετλητότι θυμῷ.

<sup>70</sup> *Od.* 10.237-240: αὐτὰρ ἐπεὶ δῶκέν τε καὶ ἔκπιον, αὐτίκ’ ἔπειτα / ῥάβδω πεπληγυῖα κατὰ συφροῖσιν ἐέργνυ. / οἱ δὲ συνὸν μὲν ἔχον κεφαλὰς φωνὴν τε τρίχας τε / καὶ δέμας, αὐτὰρ νοῦς ἦν ἔμπεδος ὡς τὸ πάρος περ.

<sup>71</sup> *Od.* 13.163-164: ὅς μιν λαῶν θῆκε καὶ ἐρρίζωσεν ἔνερθε / χειρὶ καταπρηγεῖ ἐλάσας [...].

<sup>72</sup> *Od.* 1.105: εἰδομένη ξείνω, Ταφίων ἠγήτορι, Μέντη.

<sup>73</sup> *Od.* 10.278: [...] νεηνίη ἀνδρὶ εἰοικώς.

<sup>74</sup> Cf. *Od.* 2.268; 2.401; 22.206; 24.503; 24.548: Μέντορι εἰδομένη ἡμὲν δέμας ἠδὲ καὶ αὐδὴν.

<sup>75</sup> *Od.* 2.383: Τηλεμάχῳ εἰκυῖα κατὰ πτόλιν ὄχρετο πάντη, *Od.* 2.401: Μέντορι εἰδομένη ἡμὲν δέμας ἠδὲ καὶ αὐδὴν.

<sup>76</sup> *Od.* 6.22: εἰδομένη κούρη νηυσικλειτοῖο Δύμαντος, *Od.* 6.24: τῆ μιν εἰσαμένη προσέφη γλαυκῶπις Ἀθήνη.

<sup>77</sup> *Od.* 8.8: εἰδομένη κήρυκι δαΐφρονος Ἀλκινόοιο.

<sup>78</sup> *Od.* 7.20: παρθενικῆ εἰκυῖα νεηνίδι, κάλπιν ἐχούση.

hombre<sup>79</sup> o Atenea en un joven pastor<sup>80</sup>. Otros episodios relacionados con la metamorfosis son el rejuvenecimiento de Odiseo por mediación de Atenea, tocándolo con su varita<sup>81</sup>, o el rejuvenecimiento de los compañeros de Odiseo cuando son devueltos a su forma original humana<sup>82</sup>, la mención de que los dioses tienen la capacidad de tomar las formas que deseen<sup>83</sup>, la fluidificación de Posidón en el río Enipeo por motivos eróticos, en este caso, para yacer con Tiro<sup>84</sup>, relatos sobre desapariciones<sup>85</sup>, el pasaje en el que Odiseo es transformado en un anciano por Atenea con su varita<sup>86</sup> o la mejora de su aspecto de nuevo por mediación de Atenea, cuando el héroe conoce a la princesa Nausícaa<sup>87</sup>, la capacidad locutiva de un águila en el sueño de Penélope que resulta ser el propio Odiseo, de ahí que Buxton exponga que este episodio explora las relaciones entre los diferentes modos de acceso a lo sagrado: “omen, dream and metamorphosis”<sup>88</sup>.

Homero aporta entonces a la tradición metamórfica numerosos aspectos, como hemos podido dilucidar a partir de la *enumeratio exemplorum* citada: parte del contenido temático de estos mitos como las dispares metamorfosis de los dioses, bien para ayudar a los héroes, intervenir y participar en distintos ámbitos de la vida humana o castigar a los seres mortales, bien para satisfacer sus deseos eróticos —en el caso concreto de Posidón en *Od.* 11.241 o Bóreas en *Il.* 20.223-224—, que será un elemento indispensable de las metamorfosis divinas en la literatura posterior. Igualmente indispensables resultan otros elementos decisivos para la descripción de estos cambios de forma como la varita con la que Hermes o Atenea en la obra homérica ejecutan algunas de las metamorfosis, la mediación de la divinidad para llevar a cabo estos prodigios, así como la inclusión de lo fantástico, maravilloso, prodigioso o paradoxográfico de los eventos que se evidencia en la característica reacción de los espectadores. Así, la epopeya homérica ofrece secuencias narrativas

<sup>79</sup> *Od.* 8.194: ἀνδρὶ δέμας εἴκυϊα, ἔπος τ' ἔφατ' ἕκ τ' ὀνόμαζε.

<sup>80</sup> *Od.* 13.222: ἀνδρὶ δέμας εἴκυϊα νέω, ἐπιβάτορι μῆλων.

<sup>81</sup> *Od.* 16.172-182: Ἡ καὶ χρυσεῖη ράβδω ἐπεμάσατ' Ἀθήνη. / φᾶρος μὲν οἱ πρῶτον εὐπλυνὲς ἠδὲ χιτῶνα / θῆκ' ἀμφὶ στήθεσφι, δέμας δ' ὄφελλε καὶ ἦβην. / ἄψ δὲ μελαγχροῖς γένετο, γναθμοὶ δὲ τάνυσθεν, / κυάνεαι δ' ἐγένοντο γενειάδες ἀμφὶ γένειον. / ἢ μὲν ἄρ' ὧς ἔρξασα πάλιν κίεν· αὐτὰρ Ὀδυσσεὺς / ἦϊεν ἐς κλισίην· θάμβησε δὲ μιν φίλος υἱός, / ταρβήσας δ' ἐτέρωσε βάλ' ὄμματα μὴ θεὸς εἴη, / καὶ μιν φωνήσας ἔπεα πτερόεντα προσηύδα· / “ἀλλοῖός μοι, ξεῖνε, φάνης νέον ἢ ἐπάροιθεν, / ἄλλα δὲ εἶματ' ἔχεις, καὶ τοι χρῶς οὐκέθ' ὁμοῖος.

<sup>82</sup> *Od.* 10.395-396: ἀνδρες δ' ἄψ ἐγένοντο νεώτεροι ἢ πάρος ἦσαν / καὶ πολὺ καλλίονες καὶ μείζονες εἰσοράασθαι.

<sup>83</sup> *Od.* 17.485-486: καὶ τε θεοὶ ξεινοῖσιν εὐκότεις ἀλλοδαποῖσι, / παντοῖοι τελέθοντες, ἐπιστροφῶσι πόληας.

<sup>84</sup> *Od.* 11.241: τῷ δ' ἄρα εἰσάμενος γαίηοχος ἐννοσίγαιος.

<sup>85</sup> *Od.* 1.319-323: Ἡ μὲν ἄρ' ὧς εἰποῦσ' ἀπέβη γλαυκῶπις Ἀθήνη, / ὄρνις δ' ὧς ἀνόπαια διέπτατο... ὁ δὲ φρεσὶν ἦσι νοήσας / θάμβησεν κατὰ θυμόν· ὄσατο γὰρ θεὸν εἶναι. Sobre este preciso pasaje, Buxton (2010, pp. 82-83) defiende la lectura metamórfica del mismo a partir de la terminología ya que la inclusión de la forma θάμβησεν, es decir, el asombro o estupefacción que siente Telémaco ante la marcha de Atenea así lo sugiere: “*thambos* often (but, as we shall see, not always) signals that the observers within a narrative are astounded at the irruption of the sacred into the everyday”.

<sup>86</sup> *Od.* 16.454-456: [...] αὐτὰρ Ἀθήνη / ἄγχι παρισταμένη Λαερτιάδην Ὀδυσῆα / ράβδω πεπληγυῖα πάλιν ποίησε γέροντα.

<sup>87</sup> *Od.* 6.229-231: τὸν μὲν Ἀθηναίη θῆκεν, Διὸς ἐκγεγαυῖα, / μείζονά τ' εἰσίδέειν καὶ πάσσονα, κὰδ δὲ κάρητος / οὐλας ἦκε κόμας, ὑακινθίνῳ ἄνθει ὁμοίας. De hecho, Buxton afirma que esta transformación no es un cambio metafórico, sino literal (2009, p. 43).

<sup>88</sup> Buxton, 2009, p. 45. Cf. *Od.* 19.544 ss.: ἄψ δ' ἐλθὼν κατ' ἄρ' ἔζειτ' ἐπὶ προὔχοντι μελάθρῳ, / φωνῆ δὲ βροτῆη κατερήτυε φώνησέν τε· [...] ἐγὼ δὲ τοι αἰετὸς ὄρνις / ἦα πάρος, νῦν αὐτε τεὸς πόσις εἰλήλουθα.



propias del género metamórfico, esto es, metamorfosis zoológicas (aves y animales), petrificaciones, divinizaciones, fluidificaciones y contextos de desaparición y aparición, introduciendo dos problemáticas, por una parte, la de la epifanía y, por otra, la de la fantasía que implican estos relatos.

La literatura homérica también concede bastante información sobre la terminología léxica propia de esta categoría mítica, ya que no se encuentra en ambos poemas solo un tipo de categoría léxica o gramatical, sino prefijos, verbos, sustantivos, participios e incluso adjetivos empleados en todos los contextos de metamorfosis enumerados en las páginas anteriores. En cuanto al adjetivo *ἐναλίγκιος* o *ἴκελος* acompañado de dativo, estos se emplean no solo en la *Ilíada* y en la *Odisea*, como en el caso de las metamorfosis de Apolo en *Il.* 17.583 (*Φαίνοπι Ἀσιάδῃ ἐναλίγκιος*), del Sueño en *Il.* 14.290: (*ὄρνιθι λιγυρῇ ἐναλίγκιος*), de Atenea en *Od.* 22.240 (*χελιδόνη εἰκέλη*) o de Hermes en *Od.* 5.54 (*τῷ ἴκελος πολέεσσιν ὀχίσατο κύμασιν Ἑρμῆς*), sino también en los himnos homéricos, ahora para la metamorfosis en anciana de Deméter durante su estancia en el palacio del rey Celeo (*h.Cer.* 101: *γρηῖ παλαιγενεῖ ἐναλίγκιος*) o de Hermes (*h.Merc.* 147: *αὔρη ὀπωρινῇ ἐναλίγκιος ἠϋτ' ὀμίχλη*). Con la iacónica expresión *αιετὸς ὄρνις* se sobreentiende el contexto metamórfico en el pasaje onírico de Penélope en el que Odiseo se le presenta primero en forma de águila, pero con voz humana (v. 544: *φωνῆ... βροτῆ*). Por otra parte, el uso de distintos participios procedentes de la forma verbal *εἶδομαι*<sup>89</sup> es recurrente en la epopeya homérica. Así, hemos podido leer en el caso de la metamorfosis de Apolo (*Il.* 17.585: *τῷ μιν εἰσάμενος προσέφη ἐκάεργος Ἀπόλλων*), de Atenea (*Il.* 2.280: *εἰδομένη κήρυκι σιωπᾶν λαὸν ἀνώγει*, *Od.* 1.105: *εἰδομένη ξείνῳ, Ταφίων ἡγήτορι, Μέντη*, *Od.* 2.268, 2.401, 22.206, 24.503 y 24.548: *Μέντορι εἰδομένη ἡμὲν δέμας ἠδὲ καὶ αὐδῆν*, *Od.* 3.372: *φήνη εἰδομένη*, *Od.* 6.22: *εἰδομένη κούρη ναυσικλειτοῦ Δύμαντος*, *Od.* 6.24: *τῇ μιν εἰσαμένη προσέφη γλαυκῶπις Ἀθήνη*, *Od.* 8.8: *εἰδομένη κήρυκι δαΐφρονος Ἀλκινόοιο*), de Iris (*Il.* 2.795: *τῷ μιν εἰσαμένη προσέφη πόδας ὠκεία Ἴρις*, *Il.* 3.122: *εἰδομένη γαλόῳ, Ἀντηνορίδαο δάμαρτι*), de Ares (*Il.* 5.462: *εἰδόμενος Ἀκάμαντι θεῷ ἡγήτορι Θρηκῶν*), de Posidón (*Il.* 13.69: *μάντει εἰδόμενος κέλεται παρὰ νηυσὶ μάχεσθαι*) o finalmente de Hera (*Il.* 5.785: *Στέντορι εἰσαμένη μεγαλήτορι χαλκεοφώνῳ*). También hay ejemplos del uso de este mismo participio en los himnos homéricos: *ἀστέρη εἰδόμενος μέσῳ ἥματι* (*h.Ap.* 441 y 449: *ἀστέρη εἰδόμενος μέσῳ ἥματι* y *ἀνὲρ εἰδόμενος αἰζιῶ τε κρατερῶ τε / πρωθήβη, χαίτης εἰλυμένος εὐρέας ὄμους*). Otro participio ampliamente empleado es *εἰκώς* y sus derivados para las descripciones de las transformaciones del Sueño (*Il.* 2.20: *στίη δ' ἄρ' ὑπὲρ κεφαλῆς Νηληϊῶ υἱὲ εἰκώς*), de Apolo (*Il.*

<sup>89</sup> Estrechamente relacionado con la idea de aparición y desaparición en contextos metamórficos. De hecho, tanto Magnelli (2014, p. 55) como Buxton (e. g. 2009, p. 121) aceptan la desaparición como una forma más de metamorfosis.

15.237: βῆ δὲ κατ' Ἰδαίων ὄρέων, ἴρηκι ἐοικώς, *Il.* 17.323-324: Αἰνείαν ὄτρυνε, δέμας Περίφαντι ἐοικώς / κήρυκι Ἡπυτίδῃ, *Il.* 21.600: αὐτῷ γὰρ ἐκάεργος Ἀγήνορι πάντα ἐοικώς), de Ares (*Il.* 5.604: καὶ νῦν οἱ πάρα κεῖνος Ἄρης, βροτῷ ἀνδρὶ ἐοικώς), de Zeus (*Il.* 13.357: λάθρη δ' αἰὲν ἔγειρε κατὰ στρατὸν, ἀνδρὶ ἐοικώς), de Posidón (*Il.* 14.136: ἀλλὰ μετ' αὐτοὺς ἦλθε παλαιῷ φωτὶ ἐοικώς), de Hermes (*Il.* 24.347: βῆ δ' ἰέναι κούρω αἰσυμνητῆρι ἐοικώς, *Od.* 5.51: σεύατ' ἔπειτ' ἐπὶ κῦμα λάρω ὄρνιθι ἐοικώς, *Od.* 10.278: ἐρχομένω πρὸς δῶμα, νεηνίη ἀνδρὶ ἐοικώς), de Atenea (*Il.* 19.350: ἦ δ' ἄρπη εἰκυῖα τανυπτέρυγι λιγυφώνω, *Il.* 22.227: Δηϊφόβω εἰκυῖα δέμας καὶ ἀτειρέα φωνήν, *Od.* 2.383: Τηλεμάχω εἰκυῖα κατὰ πόλιν ὄχετο πάντη, *Od.* 7.20: παρθενικῆ εἰκυῖα νεηνίδι, κάλπιν ἐχούση, *Od.* 8.194: ἀνδρὶ δέμας εἰκυῖα, *Od.* 13.222: ἀνδρὶ δέμας εἰκυῖα νέω), de Leucótea (*Od.* 5.337: αἰθυίη δ' εἰκυῖα ποτῆ ἀνεδύσετο λίμνης, *Od.* 5.353: αἰθυίη εἰκυῖα· μέλαν δέ ἐ κῦμ' κάλυψεν). De nuevo, se pueden leer episodios metamorficos narrados con este mismo participio en *h.Ap.* 400-401 (ἐν πόντῳ δ' ἐπόρουσε δέμας δελφῖνι ἐοικώς / νῆϊ θοῆ, καὶ κεῖτο πέλωρ μέγα τε δεινόν τε) o en *h.Bacch.* 3-4 (ἀκτῆ ἐπὶ προβλήτι νεηνίη ἀνδρὶ ἐοικώς / πρωθήβῃ). En lo que respecta a formas personales del verbo, la epopeya homérica se sirve de la estructura sintáctica γίγνομαι con predicativo ahora para *Od.* 16.175 (ἄψ δὲ μελαγχροῖς γένετο, γναθμοὶ δὲ τάνυσθεν), *Od.* 4.456 (ἀλλ' ἦ τοι πρότιστα λέων γένετ' ἠϋγένειος), *Od.* 4.458 (γίγνετο δ' ὑγρὸν ὕδωρ καὶ δένδρεον ὑπιπέτηλον), *Od.* 10.395-396 (ἄνδρες δ' ἄψ ἐγένοντο νεώτεροι ἢ πάρος ἦσαν / καὶ πολὺ καλλίονες καὶ μείζονες εἰσοράασθαι) y *Od.* 16.175-176 (ἄψ δὲ μελαγχροῖς γένετο, γναθμοὶ δὲ τάνυσθεν, / κυάνεια δ' ἐγένοντο γενειάδες ἀμφὶ γένειον). Se recurre, al menos, en una ocasión al verbo contracto ποιέω dentro de la estructura sintáctica sujeto, verbo y otros dos complementos obligatorios (uno indicando quién o qué se transforma y en qué se transforma). Así se puede leer en *Od.* 16.456-457 ([...] Λαερτιάδην Ὀδυσῆα / ῥάβδῳ πεπληγυῖα πάλιν ποίησε γέροντα). La misma secuencia léxica se aprecia ahora con el verbo τίθημι seguido de un sujeto, aquí una divinidad que ejecuta la metamorfosis, y de dos complementos obligatorios que indican, al igual que en el caso de ποιέω, quién y en qué se convierte. Destacamos, a modo de ejemplo, *Od.* 6.229-231 (τὸν μὲν Ἀθηναίη θῆκεν, Διὸς ἐκγεγαυῖα, / μείζονά τ' εἰσιδέειν καὶ πάσσονα, καδ δὲ κάρητος / οὔλας ἦκε κόμας, ὑακινθίνῳ ἄνθει ὁμοίας) y *Od.* 16.174 (θῆκ' ἀμφὶ στήθεσσι, δέμας δ' ὄφελλε καὶ ἦβην).

Además, hay rastro de otros sustantivos que refuerzan todavía más el contexto metamórfico como φωνή, δέμας o νοῦς, así como otras formas nominales, en el caso de la varita mágica con la que ejecutan las metamorfosis (*Od.* 16.172: Ἥ καὶ χρυσεῖη ῥάβδῳ ἐπεμάσσατ' Ἀθήνη y *Od.* 10.237-238: [...] αὐτίκ' ἔπειτα / ῥάβδῳ πεπληγυῖα κατὰ συφεοῖσιν ἐέργνυ), u otras formas nominales (θάμβος) o verbales (procedentes de θαμβέω) relacionadas con lo maravilloso o paradoxográfico, que hace especial hincapié en la vista y en el efecto que tienen todas estas

transformaciones sobre los espectadores (*Il.* 5.603: θαυμάζομεν, *Od.* 1.323: θάμβησεν κατὰ θυμόν y *Od.* 3.372-373: [...] θάμβος δ' ἔλε πάντα Ἀχαιοῦς, / θαύμαζεν δ' ὁ γεραῖός, ὅπως ἴδεν ὀφθαλμοῖσι) y que se convertirán en elementos característicos de esta tradición mitológica. Por lo tanto, se pueden comprobar a partir de estas líneas que algunos de los marcadores genéricos propios de la metamorfosis, que parecen codificarse a partir del período helenístico, se retrotraen hasta la literatura homérica. Dentro de estos marcadores genéricos, hay que destacar la temática y las distintas secuencias narrativas, la mediación de los dioses o de elementos mágicos que permiten la metamorfosis, la idea de desaparición y aparición ligada al contexto metamórfico y paradoxográfico, la importancia de la vista y el efecto del prodigio en el espectador, la amplia terminología para la descripción del proceso de cambio, el uso del aoristo en la gran mayoría de casos, acompañados en ocasiones de adverbios de tiempo que indican la inmediatez con la que se lleva a cabo la transformación<sup>90</sup>, la ambigüedad en la descripción metamórfica o la omisión aparentemente intencionada de algunos episodios metamórficos tradicionales<sup>91</sup>.

No podemos estar entonces totalmente de acuerdo con la afirmación de Barchiesi cuando sostiene que ni la metamorfosis es una categoría “fuerte” en el mito y pensamiento griego ni tampoco cuando defiende que no existe una base terminológica de la metamorfosis<sup>92</sup> pues, a partir del *epos* homérico, sí parece existir una serie de formas y usos sintácticos, muy variados pero también comunes para este tipo de relatos que se mantienen no solo en Homero, sino en autores de diversas épocas y géneros. En este sentido, los estudiosos Citti y Pasetti argumentan que un buen punto de partida para estudiar la terminología de las metamorfosis en el mundo griego sería el testimonio de los lexicógrafos. Así, comentan que Amonio (s. I-II d. C.) en su *De adfinium vocabulorum differentia* presenta la diferencia existente entre los términos utilizados en contextos metamórficos: μεταβάλλεσθαι, μεταμορφοῦσθαι, ἀλλοιοῦσθαι, ἑτεροιοῦσθαι. Afirman que Amonio consiguió recopilar una terminología bien documentada en la tradición literaria “a partire dall’ età ellenistica” que es cuando se adopta la metamorfosis “come tema privilegiato”<sup>93</sup>. No obstante, la terminología de las transformaciones es mucho más amplia que la recopilación de Amonio puesto que un número considerable de formas léxicas propias de autores de época helenística fueron ya antes empleadas por otros autores. Quizá un punto de partida más adecuado para esta cuestión sea el

---

<sup>90</sup> Cf. el adverbio ἄψ en *Od.* 5.351-353 (Ὡς ἄρα φωνήσασα θεὰ κρήδεμνον ἔδωκεν, / αὐτὴ δ' ἄψ ἐς πόντον ἐδύσετο κυμαίνοντα / αἰθυίη εἴκυϊα: μέλαν δέ ἐ κῦμα κάλυπεν), en *Od.* 10.395 (ἄνδρες δ' ἄψ ἐγένοντο νεώτεροι ἢ πάρος ἦσαν), en *Od.* 16.175 (ἄψ δὲ μελαγχροῖς γένετο, γναθμοὶ δὲ τάνυσθεν), o en *Od.* 19.544-545 (ἄψ δ' ἐλθὼν κατ' ἄρ' ἔζειτ' ἐπὶ προὔχοντι μελάθρῳ, / φωνὴ δὲ βροτῆ κατερήτυε φώνησέν τε).

<sup>91</sup> Forbes Irving, 1990, p. 12: “we may suppose that others are omitted as a result of deliberate suppression rather than ignorance”.

<sup>92</sup> Barchiesi (2014).

<sup>93</sup> Citti & Pasetti, 2014, p. viii.

estudio de la terminología empleada no solo en Homero, del que hemos hecho ya mención en estas páginas, sino en la única obra antigua sobre metamorfosis en lengua griega que ha pervivido hasta la actualidad: la *Colección de metamorfosis* de Antonino Liberal<sup>94</sup>. A pesar de que este autor presenta una serie de resúmenes de pasajes que presumiblemente se encontraban ya en obras metamórficas anteriores<sup>95</sup> como la *Ornitogonía* de Beo, las *Transformaciones* (Ἐτεροιούμενα) de Nicandro, las *Metamorfosis* de Didimarco, las *Alteraciones* (Ἀλλοιώσεις) de Antígono o las *Metamorfosis* de Partenio de Nicea<sup>96</sup>, el léxico y las construcciones sintácticas de las que hace uso pueden ser testimonios (in)directos de las formas empleadas por dichos autores. De acuerdo con la terminología de la obra de Antonino Liberal y de los escasos fragmentos que se conservan de Nicandro, de Partenio, de fragmentos papiráceos, dedicados a la metamorfosis, el estilo léxico de las prodigiosas transformaciones se caracteriza por la escasez y aridez descriptiva. En la mayoría de los casos solo se menciona el cambio de forma puntual del personaje en cuestión con la ayuda *quasi* permanente del tiempo verbal del aoristo. Luego, si para Amonio la terminología propia de los contextos de metamorfosis es el uso de verbos como μεταβάλλεσθαι, μεταμορφοῦσθαι, ἀλλοιοῦσθαι o ἑτεροιοῦσθαι, la *Colección de metamorfosis* de Antonino Liberal permite contemplar un amplio abanico de formas y construcciones sintácticas, que sin duda tuvieron un dilatado recorrido en la literatura, sobre todo, del Helenismo. Frontisi-Ducroux ya alertó de la importancia del compilador para saber más sobre cómo entendían o percibían los griegos antiguos este tipo de eventos prodigiosos. Y tanto es así que en uno de sus trabajos enumera de forma sucinta la terminología verbal característica de la compilación: “Antonino Liberal emplea generalmente los verbos ποιεῖν, τίθεναι y metabállein, <hacer> y <transformar>, a veces matamorphoûn o (met)alláttein, <metamorfosear> y <cambiar>... y, con mucha frecuencia, egéneto, <se volvió>, para la metamorfosis que se sufre”<sup>97</sup>. No obstante, si realizamos una lectura más profunda de las historias metamórficas de la colección, podemos comprobar que al análisis de Frontisi-Ducroux podrían sumarse otras formas verbales igualmente recurrentes en la colección metamórfica de Antonino Liberal como es el caso de ἀφανίζω, (ἀνα)φαίνω y εικάζω, verbos ligados a los contextos de aparición, desaparición y metamorfosis, además de las formas nominales que dejan entrever la esfera metamórfica (e. g. δέρμα, μορφή, μεταβολή, φύσις y ὄψις<sup>98</sup>) y otros sintagmas como ἀντί con genitivo, dentro de contextos de desapariciones y sustituciones de los personajes, o como κατά con

<sup>94</sup> Precisamente Magnelli defiende que Antonino Liberal “accresce ulteriormente la documentazione di cui disponiamo” (2014, p. 43).

<sup>95</sup> Con la finalidad, según Calderón Dorda (1989, p. 167), de que cada una de las historias explicara el origen de una metamorfosis que debía de “formar parte del acervo cultural”.

<sup>96</sup> De las que solo se conserva un fragmento en prosa. *Vid.* frg. 23 Calderón Dorda, frg. 27 Gallé, frg. 24 Lightfoot.

<sup>97</sup> Frontisi-Ducroux, 2006, p. 87.

<sup>98</sup> En línea con ciertos aspectos de la terminología que propone la literatura homérica para la metamorfosis.

acusativo, que indica la mediación divina, además del componente etiológico que se aprecia no solo en la propia temática, sino en la selección léxica<sup>99</sup>.

Es precisamente la existencia de una base terminológica en la recopilación metamórfica de Antonino Liberal lo que lleva a considerar que dicha base terminológica, si confiamos no solo en la veracidad de las citas, sino también en el análisis terminológico de la metamorfosis en otros poetas helenísticos, existía igualmente en el período helenístico, aun cuando no se hubieran codificado todavía oficialmente, al menos en el primer período de la poesía helenística, al modo del género etiológico, los marcadores genéricos indispensables que corresponderían al género o microgénero metamórfico ya a partir de mediados del siglo II-I a.C.

### 3. La metamorfosis en la poesía helenística

#### 3.1. Estado de la cuestión

Otto Kern ya se lamentaba de que no existiera en su tiempo un análisis integral de la metamorfosis griega y latina<sup>100</sup> y estas mismas palabras las recoge el propio Buxton cuando en 2009 publica su valiosísimo trabajo titulado *Forms of Astonishment. Greek Myths of Metamorphosis* aduciendo que la afirmación de Kern “is no less true today”<sup>101</sup>. Pero, también nosotros hemos de hacer nuestras las mismas palabras de Kern y luego de Buxton, porque a pesar de los numerosos estudios sobre metamorfosis que se han llevado a cabo a lo largo de la tradición filológico-literaria, sigue sin existir un estudio que trate de examinar la metamorfosis grecolatina conciliando el análisis filológico de carácter integral con el tratamiento de la metamorfosis desde distintos enfoques antropológicos. Pero además podríamos aplicar estas precisas palabras no solo al estudio de la metamorfosis en general, sino al casi inexistente interés que la metamorfosis preovidiana, es decir, de la época helenística, parece haber despertado en la crítica literaria.

La metamorfosis ha sido, es y será un motivo literario al que recurren insaciablemente autores de diferentes épocas y géneros. No solo nos referimos aquí a los autores de la Antigüedad, tanto griegos como latinos, sino también a autores posteriores que se han servido de toda la tradición literaria antigua, en general, y de este motivo literario, en particular, como fuente de inspiración de sus obras. Es bien sabido que, si queremos estudiar, analizar o leer sobre

---

<sup>99</sup> Mencionamos a vuela pluma el cambio al tema de presente, el uso de subordinaciones adverbiales o adverbios temporales.

<sup>100</sup> Kern, 1930, p. 203.

<sup>101</sup> Buxton, 2009, p. 20.

metamorfosis, debemos recurrir al poeta latino Ovidio, quien consigue llevar los relatos metamórficos a lo más alto del canon literario. Ovidio es claramente el autor más estudiado y sus *Metamorfosis* se convirtieron en la máxima expresión del género y en el referente para todo aquel autor que quisiera escribir sobre estas historias prodigiosas. Tanto es así que autores latinos de época imperial como Propertio (e. g. 2.20.5-8), Higino (e. g. *Fab.* 181), Lucano (e. g. v. 189), Marcial (e. g. 3.32) o Estacio (e. g. *Silu.* 1.1.43-44, 5.3.83 ss.), entre muchos otros, están influenciados por esta poesía ovidiana, al igual que escritores más tardíos en el caso de Juvenal (5.37-41) o el mismo Apuleyo con sus *Metamorfosis* o *Asno de oro* (e. g. 6.29.4-5)<sup>102</sup>. Pero el encanto de estos relatos míticos no termina aquí, sino que continúa durante el medievo de la mano de distintos literatos como Gerald of Wales y su historia sobre el hombre-lobo<sup>103</sup>, Dante en su *Inferno*<sup>104</sup>, Chaucer<sup>105</sup> o Jean de Meun<sup>106</sup>, quienes introducen en sus obras relatos metamórficos, al igual que ocurre en el Renacimiento europeo (e. g. Shakespeare o John Milton). De hecho, años más tarde la tradición metamórfica está lejos de debilitarse, pues ya en el siglo XX destacan las figuras literarias de E. Pound, el poeta T. S. Eliot y su *The Death of Narcissus* (1915), el propio F. Kafka en sus *Metamorfosis* (1915) o D. Garnett y su *Lady into Fox* (1922)<sup>107</sup>. Estas breves líneas que recorren a vuela pluma el discurrir de la tradición metamórfica evidencian la ingente repercusión de este motivo literario en la literatura occidental, además de reafirmar las acertadas palabras de Buxton al respecto: “the literary exploitation of metamorphosis” continúa “with undiminished vigour”<sup>108</sup>.

Desde que Magnus publicara sus estudios sobre el texto y comentario de las *Metamorfosis*, las discusiones científicas sobre la obra ovidiana no han cesado<sup>109</sup>. Numerosos críticos se han dedicado a analizar en profundidad los quince libros del poeta de Sulmona desde un punto de vista formal y conceptual. De hecho, durante los siglos XVIII y XIX numerosos han sido los filólogos que se han dedicado a estudiar la metamorfosis partiendo, como no podía ser de otra manera, de las *Metamorfosis* de Ovidio. Así, Mellman presentó en 1786 una lista en la que categorizó las transformaciones (*Commentatio de causis et auctoribus narrationum de mutatis formis*). Incluyó entonces todas las metamorfosis que se describían explícitamente pero también aquellas que eran

---

<sup>102</sup> Zgoll (2004) propone un estudio de la metamorfosis en la poesía augústea, alejado de la sombra de Ovidio.

<sup>103</sup> Cf. Petron. 62.

<sup>104</sup> Aquí podríamos destacar los episodios de Cadmo (serpiente) y Aretusa (fuente) en *Inf.* 25.

<sup>105</sup> A modo de ejemplo, la mención de la hija de Niso en *Troilus* 5.1110.

<sup>106</sup> En el caso de su versión moralizada de las *Metamorfosis* de Ovidio.

<sup>107</sup> También es el caso de los poemas metamórficos de C. H. Sisson (1968), de S. Rushdie y *The Satanic Verses* (1988), de C. Ransmayr y *The Last World* (1988), o ya a finales de los años 90, el caso de la reinterpretación de la obra ovidiana de Ted Hughes (1997) o de la novela de Marie Darrieussecq (1996), que sigue los pasos de *Las Metamorfosis* de Kafka.

<sup>108</sup> Buxton, 2009, p. 13.

<sup>109</sup> Cf. Magnus, 1894 y 1914.

consideradas ambiguas. A partir del siglo XIX, los estudiosos se apoyan en otro tipo de enfoque para el análisis crítico de estos mitos. Es un momento en el que surgen nuevos conceptos para investigar la sociedad primitiva, como el totemismo o fetichismo, donde encaja a la perfección el concepto de metamorfosis como reflejo de la creencia de las distintas sociedades primitivas, en concreto aquí de los griegos, en dioses-animales.

Plaehn en 1882 se centra en estudiar al poeta Nicandro y a otros referentes helenísticos desde la perspectiva de la obra ovidiana, al igual que Knaack en su *Analecta Alexandrino-Romana*. Intentan ambos así indagar en las fuentes, tanto temáticas como compositivas, de las que bebió Ovidio para crear su obra y el hecho de destacar la figura de Nicandro evidencia que ambos autores se percataron de la importancia de la poesía helenística y en concreto la dedicada a la metamorfosis para la confección de la epopeya ovidiana. Burckhardt, por su parte, ofrece en *Griechische Kulturgeschichte* (1898-1902) varias hipótesis sobre la creencia griega en la metamorfosis, desligándose de Ovidio, y que resultan de gran interés para estas páginas. De acuerdo con Burckhardt, el contexto de estas creencias en los relatos metamórficos reside en el hecho de que para los griegos toda la naturaleza no solo los animales ni la especie humana se consideraban entes vivos, sino también las plantas, el agua o las rocas o minerales<sup>110</sup>.

Todos estos autores sirvieron de inspiración a Lafaye, quien escribe *Les Métamorphoses d'Ovid et leurs modèles grecs* en 1904. De acuerdo con Forbes Irving, el análisis de Lafaye es “the most important work exploring the literary origins and development of transformation stories”. Aparte de exponer las colecciones de metamorfosis existentes antes de la llegada de Ovidio y además de indagar en profundidad en las fuentes griegas en las que se inspiró el poeta de Sulmona, Lafaye se cuestiona el significado de la metamorfosis para los griegos e incluso si estos creían o no verdaderamente en estas historias prodigiosas. Hace un recorrido por este motivo literario desde la época homérica y los catálogos hesiódicos hasta los literatos helenísticos, destacando el florecimiento de este motivo en la lírica y en la tragedia. Ejemplifica sus afirmaciones con el personaje mítico de Ío en *Prometeo Encadenado* o con Tereo y las Pandiónides en el *Tereo* no conservado de Sófocles. Pero sobre todo se detiene en la época helenística, páginas cruciales para nuestra investigación. Expone así que la metamorfosis se adapta a la necesidad de nuevas formas en la literatura de acuerdo con la nueva era del helenismo, período precisamente en el que se desarrolla con gran ímpetu el conocimiento de la naturaleza y del mundo. Concluye así muy acertadamente que se trata ahora de una literatura híbrida en la que se asimila esta parte de la mitología, es decir, la

---

<sup>110</sup> De hecho, Forbes Irving incluyó en su catálogo de metamorfosis incluso relatos sobre la transformación de objetos (1990, p. 299).

tradición metamórfica, a las ciencias naturales. Claro ejemplo de ello es el poeta Nicandro o Beo y sus respectivas colecciones sobre transformaciones relacionadas con el mundo natural. Defiende que, a pesar de que la ciencia cataloga estas fábulas o leyendas de intolerables, es la propia ciencia la que se acaba apoyando en la metamorfosis para explicar ciertos acontecimientos para los que los antiguos no tenían todavía respuesta como el caos, los átomos, los fenómenos naturales o la astronomía. Esta será “la meilleure manière d’expliquer l’inexplicable”<sup>111</sup> y de ahí el amplio recorrido del que gozará el microgénero de la metamorfosis consiguiendo de forma simultánea relatos reales e imaginarios: “the breaking in of the astonishing upon the ordinary”<sup>112</sup>.

A diferencia de Lafaye, Castiglioni en 1906 ofrece un estudio dedicado exclusivamente a las fuentes compositivas de las *Metamorfosis* de Ovidio, pero no realiza ningún tipo de análisis ni comentario, bien formal, bien temático sobre la metamorfosis del período helenístico. El siguiente trabajo que hemos de mencionar es el de Bubbe (1913) que se puede definir, según Buxton, como “brief and unanalytical”<sup>113</sup>. A esto habríamos de añadir que está directamente influenciado por la tendencia de estudio de observar las historias metamórficas como fuente de primitivas creencias en las que se rendía culto a los dioses con forma de animal. No obstante, bien es cierto que *De Metamorphosibus Graecorum Capita Selecta* fue hasta el momento la única obra que se escribió exclusivamente sobre metamorfosis griegas, despegándose así de la tradición ovidiana. Aun así, Kern en 1930 afirmó que todavía en su época no existía un análisis que cubriera al completo el tratamiento de las metamorfosis griega y romanas. Basó entonces su trabajo en la observación del fenómeno de la metamorfosis dentro de la religiosidad antigua.

En *La letteratura grecolatina delle Metamorfosi* (1953) Jannaccone se enfrenta también a la tarea de encontrar las fuentes de las *Metamorfosis* de Ovidio, continuar con la evolución de las leyendas hasta la obra ovidiana pasando por el período helenístico, centrándose, como viene siendo habitual en estos años<sup>114</sup>, en el sentido de la obra del de Sumona. Brunel, por su parte, engloba en *Le Mythe de la métamorphose* (1974) ciertos aspectos interesantes de la tradición metamórfica, aunque su obra no se centra específicamente en ninguna de las obras literarias clásicas dedicadas a esta temática. Hay que señalar entonces por su importancia dentro del estudio de la forma microgenérica de la metamorfosis la metáfora como recurso para explicar las transformaciones, el propio concepto de “poesía de metamorfosis”, es decir, el papel del poeta dentro de esta tradición mitológico-literaria, y, por último, la metamorfosis como mito etiológico. Brunel critica el hecho de

---

<sup>111</sup> Lafaye, 1904, p. 19.

<sup>112</sup> Buxton, 2009, p. 3. En línea con Brunel, lo banal y lo extraordinario (1974).

<sup>113</sup> Buxton, 2009, p. 20.

<sup>114</sup> Ni Lafaye (1904), ni Castiglioni (1906), ni Jannaccone (1953) ni muchos otros estudiosos posteriores se desligan de la tradición ovidiana en el estudio de la metamorfosis.



que se considere el mito una introducción a lo sobrenatural. Para él sería más exacto afirmar que el mito está ligado a un misterio y que, donde hay misterio, surge el mito. Pero defiende igualmente que se debería considerar este como una introducción a lo natural, porque para que exista el misterio el hombre debe haberse asombrado ante la presencia de seres y objetos que le rodean y haberse preguntado asimismo por las causas de su existencia. Por tanto, le gustaría definir la metamorfosis como un fenómeno insólito porque aparentemente va en contra de la naturaleza, pero, al mismo tiempo, este fenómeno aparentemente insólito intenta explicar múltiples cuestiones banales. Así, Brunel sostiene que lo importante, por ejemplo en el mito de Narciso, es —como ya afirmó Henri de Régnier— la flor que permanece, es decir, lo real, poniendo ahora como ejemplo el mágico canto de Orfeo a través del que puede realizarse un nuevo comienzo, un signo y una metamorfosis.

Aunque estos apuntes resultan de gran valor para la comprensión del microgénero en sí mismo, Brunel tampoco parece desligarse de la tradición latina de Ovidio y Apuleyo, pues no aporta otros casos de metamorfosis en el período helenístico y, en su lugar, prefiere realizar un recorrido general sobre tantas obras de la literatura universal en las que la metamorfosis es la temática principal (e. g. *Metamorfosis* de Kafka). También es cierto que no solo Ovidio capta la atención de los interesados en la literatura metamórfica, sino también Antonino Liberal y su *Μεταμορφώσεων Συναγωγή* —aunque en menor medida—, al ser la única obra en lengua griega dedicada por completo a la metamorfosis que se ha conservado. A pesar de realizar una edición y traducción del texto, Cazzaniga (1962), por ejemplo, no se detiene a considerar la importancia de la propia colección para la concepción, el uso y el desarrollo de la metamorfosis en la edad helenística y la dependencia de esta literatura metamórfica en autores grecolatinos de la época imperial. Paphomopoulos (1968), sin embargo, en su introducción a la edición del texto sí ofrece algunos datos sobre Antonino Liberal, sobre la forma de la colección con una clasificación de la metamorfosis, sobre el códice *Palatinus Graecus Heidelbergensis* 398, contenido y descripción paleográfica, sobre las citas y fuentes de Antonino Liberal, tanto primarias como secundarias, y sobre las ediciones anteriores. En lo que respecta a la clasificación de la metamorfosis que ofrece aquí Paphomopoulos, hay que señalar que hace una primera división, no muy clarificadora, que distribuye las historias que contienen ἀφανισμός, otros relatos en los que la metamorfosis está ligada al origen de ciertos cultos, otros que contienen *ktiseis*, *onomasiai*, o *metonomasiai*. La segunda división, ahora sí, según Paphomopoulos, “suivant le genre de la métamorphose” distingue entre metamorfosis en aves, insectos alados, plantas, animales, rocas o piedras, estrellas, vuelve a repetir en esta categorización el ἀφανισμός, inmortalizaciones, metamorfosis en eco y

cambios de sexo. No parece ser muy clarificadora esta división en tanto que Papatomopoulos distingue entre la metamorfosis “suivant le genre de la métamorphose” y la metamorfosis en la que otros elementos, a juzgar por sus propias palabras, que no forman parte intrínseca de nuestro microgénero, se ven implicados en el proceso metamórfico, a saber, los *aitia* o las *ktiseis*. Dedicó, además, unas líneas a la importancia de la colección porque es de interés tanto literario como mitográfico, ya que da a conocer obras poéticas actualmente perdidas y además resucita y conserva las fábulas antiguas que se remonta incluso más allá del período helenístico. Sin embargo, fue Lafaye en 1904 cuando publicó su trabajo sobre las metamorfosis de Ovidio y sus modelos griegos quien verdaderamente defendió que el estudio de la colección metamórfica de Antonino Liberal es el fundamento “le plus solide pour l'étude des devanciers d'Ovide”<sup>115</sup>, pero no solo —habríamos de añadir— para los antecesores de Ovidio, sino para el tratamiento y evolución del microgénero de la metamorfosis en sí mismo.

Así se centra Lafaye en analizar solo aquellos autores, citados en el manuscrito, que hubieran escrito obras sobre metamorfosis, obviando a otros que “n'avaient traité des métamorphoses qu'incidemment”, como historiadores, eruditos, poeta épico, líricos o elegíacos<sup>116</sup>. Se detiene especialmente en el análisis del poeta didáctico Nicandro, a partir de las narraciones metamórficas en prosa que recoge Antonino Liberal en su colección. Refiere sobre este varias hipótesis interesantes para el estudio del microgénero metamórfico en su conjunto. Por un parte, Lafaye afirma que la obra *Heteroioumena* de Nicandro fue escrita en hexámetros dactílicos y que constaba de 5 libros, con un carácter novelesco y un evidente espíritu didáctico en el que la mitología se mezclaba de forma insaciable con otros elementos historias y geográficos. Añota además la afirmación de Schneider, quien propone que realmente el objetivo de Nicandro para componer dicha obra era dar respuesta a preguntas que realmente interesaban y llamaban la atención de los griegos helenísticos, es decir, conocer por qué una ciudad adoraba a un dios en particular, por qué se realizaba una fiesta en un lugar determinado anualmente, el origen de ciertos rituales, costumbres o juegos extraños que perpetuaban, de ahí el objetivo de recoger en versos todas las metamorfosis que respondían a estos datos curiosos en relación al origen de cultos locales, al modo de los *Aitia* calimaqueos. Otra afirmación relevante de Lafaye al respecto es el hecho de que Nicandro parece, de acuerdo con el *exemplum* de la metamorfosis de Hécuba (*Sch. E. Hec. 1*), que presenta un ritmo rápido y apresurado en la descripción de metamorfosis, así como pasajes en

---

<sup>115</sup> Entre los que destaca a Corina, Nicandro y su obra como “le plus ancien recueil de *Métamorphoses*”, Lafaye, 1904, pp. 25-38.

<sup>116</sup> Lafaye, 1904, p. 25.

los que se describen desapariciones y apariciones de nuevos seres en los que se supone que los personajes se encarnan. Todos estos elementos que menciona Lafaye son características inherentes a la metamorfosis en lengua griega, sobre todo a partir de la época helenística<sup>117</sup>.

Massey, por su parte, dedica en *The gaping pig: literature and metamorphosis* (1976) unos breves comentarios a la metamorfosis en la *Odisea* homérica, aunque no analiza el sentido central de la inclusión de este tipo de mitos en la epopeya<sup>118</sup> y, dos años más tarde, publica, por su parte, Renner su análisis del *PMich.* 1447v, que demuestra cómo las arenas del desierto, parafraseando a Calderón Dorda, siguen siendo benevolentes con la literatura griega y, en particular, con la mitología metamórfica, ya que para Renner el papiro revela un diccionario de metamorfosis, datado entre finales del siglo II y principio del siglo III d.C.. Estudia aquí Renner cinco entradas de personajes míticos griegos envueltos en relatos metamórficos, cuyos nombres comienzan por alfa: Ἀκταίων, Ἀρέθουσα, Αἴθυιαι, Ἀλκυόνη y Ἀσκάλαφος. Además de narrar brevemente la historia de cada uno de estos personajes, el papiro incluye también una referencia a varias de estas entradas: el *Catálogo de las mujeres* de Hesíodo para la historia de Ἀκταίων (v. 6: ὡς Ἡσίοδος ἐν Γυναικῶν Κα[τ]αλόγῳ) y Ἀλκυόνη (v. 19: ὡς Ἡσίοδος ἐν Γυναικῶν Καταλόγῳ), solo la mención de Hesíodo para el relato de Ἀρέθουσα (v. 9: ὡς Ἡσίοδος ἱστορεῖ) y Esquilo para Αἴθυιαι (v. 13: παρ' Αἰσχύλῳ καλοῦνται μισοκόρων[οι]). La importancia del análisis de este papiro reside, como sostiene el propio Renner, en el hecho de que no se ha preservado otro diccionario de metamorfosis grecolatino, pero sobre todo reside en el hecho de que realmente la existencia de este tipo de compilaciones evidencia que los mitos metamórficos continúan en el período imperial siendo realmente protagonistas dentro no solo del panorama creativo literario, sino también de la preceptiva pedagógica. Y además este diccionario metamórfico es contemporáneo de la única colección de metamorfosis en prosa y lengua griega conservada de Antonino Liberal, que toma la mayor parte de su contenido de fuentes helenísticas, como es igualmente probable que lo hiciera el *PMich.* 1447v<sup>119</sup>.

A pesar del incremento de estudios dedicados a la colección de Antonino Liberal, todavía muchos autores no parecen querer desligarse de la visión latina ovidiana sobre la metamorfosis y

---

<sup>117</sup> Pero que algunas de ellas se aprecian ya en la literatura homérica.

<sup>118</sup> Massey, 1976, pp. 20-22.

<sup>119</sup> Renner, de hecho, afirma que “there is no reason why this, or the core of it, could not go back to Hellenistic times” (1978, p. 279), particularmente, por el tono oscuro de los relatos de Ἀρέθουσα y Αἴθυιαι que sugieren un cierto gusto alejandrino por las poco conocidas leyendas locales. Y no solo se pueden retrotraer hasta el período helenístico alejandrino por la secuencia narrativa y tono de los relatos, sino también por la terminología metamórfica que coincide con la que se puede leer en la colección de Antonino Liberal. Destacamos en particular el uso de μεταμορφῶ y εἰς y acusativo (Columna II 3-4: μετεμορ-] / φώθη εἰς] ἐλάφου δόκησιν; Columna II 11-12: μ[ετε-] / μορφώθησαν ὑπὸ Ἥρας εἰς [...]) y la forma ἀλλάσσω en pasiva y εἰς y acusativo, además de mencionar la divinidad que ejecuta la metamorfosis (Columna II vv. 8-9: [εἰς κρήνην] / ἠλλάγη ὑπὸ [τῆς] Ἥρας).

tampoco lo hace Barkan en *The Gods Made Flesh: Metamorphosis and the Pursuit of Paganism* (1986), al igual que años más tarde Harzer (2000), quien deja muy poco espacio, de hecho, a los predecesores del de Sulmona. Por el contrario, Del Canto Nieto en 1989 presenta en el VII Congreso Español de Estudios Clásicos un estudio que titula precisamente “El género de las metamorfosis en el Helenismo”. Aquí defiende, en primer lugar, que la idea de *colección* implica a su vez la idea de género. Subraya asimismo la conexión entre la metamorfosis y el Helenismo y el “entorno espiritual de esta época”<sup>120</sup>, en el que el concepto de *hybris* y la consecuente justicia igualadora se deshacen en favor de otro tipo de búsqueda de equilibrio, de ahí la metamorfosis a partir de la “venganza, castigo, fuga, o consuelo reparador”<sup>121</sup>. Además de señalar la relevancia del elemento etiológico y, por ende, curioso de estas leyendas, Del Canto Nieto insiste especialmente en el lugar que ocupa la metamorfosis en narrativas erótico-trágicas e intenta reconstruir los autores helenísticos que escribieron unas *Metamorfosis*: Beo, Didimarco, Nicandro, Teodoro, Antígono de Caristo y Partenio.

A principios de los noventa, Celoria (1992), por su parte, en su introducción a la traducción al inglés de las fábulas de Antonino Liberal ofrece un breve pero oportuno análisis sobre la metamorfosis no solo en el mundo grecolatino, sino sobre la repercusión de la metamorfosis en la literatura posterior hasta sus días. Destaca, al igual que muchos antes que él, la importancia de la obra para conocer más sobre las múltiples fuentes de las que bebió Antonino para su colección, pero tampoco dejará espacio para el análisis de la metamorfosis en el período helenístico, lo que parece ser ya una constante en este tipo de estudios hasta la fecha. Se centra, por otra parte, en la localización de la metamorfosis dentro de la mitología y, en particular, en los mitos sobre transformaciones ornitológicas, mayoritarias en la colección de Antonino Liberal.

Dos años antes, en 1990 Forbes Irving publica *Metamorphosis in Greek Myths*, una investigación única en la que explora tanto la historia de los mitos metamórficos como su estructura. Dedicar varias páginas a las fuentes literarias desde Homero y los trágicos sobre los que afirma que aquí la metamorfosis es solo un “minor theme”<sup>122</sup>, los poemas hesiódicos hasta los poetas helenísticos. Entre los poetas helenísticos, se centra especialmente en Nicandro (*Heteroioumena*) y Beo (*Ornitogonía*), pero no hace mención del resto de poetas del período que también hicieron gran uso de estos mitos en sus composiciones<sup>123</sup> y que sirvieron de referente para las composiciones sobre metamorfosis precisamente posteriores. Realiza además Forbes Irving aquí

---

<sup>120</sup> Del Canto Nieto, 1989, p. 123.

<sup>121</sup> Del Canto Nieto, 1989, p. 124.

<sup>122</sup> Forbes Irving, 1990, p. 8.

<sup>123</sup> Nos referimos aquí especialmente a poetas como Teócrito, Calímaco, Apolonio de Rodas, Licofrón, Euforión o los elegíacos, cuyas obras, sin duda, tanto Nicandro como Beo conocieron y manejaron.

una clasificación de estas historias prodigiosas en seres mortales que se transforman en distintos animales, plantas, minerales o que sufren cambios de sexo y defiende en su análisis que la metamorfosis debe englobarse en el mundo de la metáfora y la alegoría, dentro de la tendencia de estudio conocida como “the animal-cult theory”, que se basa en la creencia de que estos mitos son historias vinculadas realmente al culto de las divinidades zoomórficas (e. g. Calisto y Ártemis o Ío y Hera). Resulta igualmente de interés el hecho de que Forbes Irving dedique un capítulo solo para los cambiadores de forma (Tetis, Proteo, Nereo, Metis, Némesis, Periclímeno, Dionisio y Mestra)<sup>124</sup>, que distingue de las transformaciones de los dioses olímpicos. E igualmente interesante es que, a pesar de la breve selección, realiza un análisis de ciertos episodios sobre animales metamorfoseados y de objetos petrificados<sup>125</sup>, además de un capítulo dedicado a “minor categories of transformations” entre las que engloba los manantiales, ríos, lagos y en “fragmentary or unknown transformations” recoge a Aretusa, al amante del río Cicno, a Sangas, a las islas (Egina, Equínades y Perimele) —aunque curiosamente no dice nada de la isla de Delos—, y a otros insectos, reptiles y criaturas marinas. De nuevo, la relevancia de este estudio compilador de metamorfosis griegas es evidente para todo aquel que quiera adentrarse en las fuentes, la estructura y en el sentido de este tipo de historias. Ahora bien, Forbes Irving tampoco realiza un análisis en conjunto de las metamorfosis que hacen acto de presencia en las obras de los distintos autores griegos, que menciona a lo largo del estudio.

En 1999 Lightfoot en su edición de los Ἐρωτικά παθήματα analiza los distintos motivos temáticos que están presentes en las historias de la colección de Partenio de Nicea y, entre ellos, habla de la metamorfosis o, mejor dicho, del hecho de que la metamorfosis esté siempre vinculada a un *aition*, así como sobre el hecho de que esta sea considerada “terminal” porque “they bring the story to an end”<sup>126</sup>, considerándola la forma más típicamente helenística de describir estos prodigios. Pero, a pesar de este acertadísimo apunte, Lightfoot tampoco se detiene en analizar en qué consiste esta forma de presentar la metamorfosis tan del gusto helenístico, ni tampoco en qué consiste la repercusión de la literatura metamórfica anterior en las transformaciones que Partenio recoge en los Ἐρωτικά παθήματα.

Por su parte, Frontisi-Ducroux en *L’homme-cerf et la femme-araignée* (2003) realiza una selección de los mitos metamórficos que han sido motivo de inspiración figurativa. De esta manera,

---

<sup>124</sup> Sobre esto recoge que “whereas the transformation of the Olympians is only a form of disguise under which the god continues to exist and behave as a god, the shape-shifter completely submerges his personality in the thing he becomes. Whereas too the gods generally become only living creatures and advanced forms of life the shape-shifter may turn himself into the lifeless elements fire or water” (Forbes Irving, 1990, p. 180).

<sup>125</sup> Forbes Irving, 1990, p. 299.

<sup>126</sup> Lightfoot, 1999, p. 241.

ha conseguido comparar los textos que describen la metamorfosis de Acteón, Níobe, Medusa, Procne, Aracne, Tetis, Peleo y Circe con las obras de los artistas griegos. Lo que resulta verdaderamente interesante para nuestro trabajo, aparte del propio análisis de los mitos, es el breve pero pertinente estudio de la expresión lingüística, sobre todo verbal, del contexto de las transformaciones de los personajes, es decir, cómo percibían estos cambios prodigiosos los griegos antiguos, así como las líneas que dedica a comentar las desapariciones o metamorfosis de algunos pasajes seleccionados, aunque solo de la compilación de Antonino Liberal, sin aludir al influjo de la tradición helenística al respecto. En la introducción al trabajo hace un recorrido de la presencia de la metamorfosis desde Homero y los trágicos hasta los poetas helenísticos. Sin embargo, sobre los poetas helenísticos solo menciona de forma específica a Nicandro y su *Heteroioumena* y a Beo y su *Ornitogonía*, eludiendo el hecho de que estos autores beben de la tradición literaria también del primer período helenístico. Además, sobre ambas composiciones sostiene Frontisi-Ducroux que tanto a Nicandro como a Beo solo les interesaban aquellas historias metamórficas que estuvieran vinculadas a distintos *aitia*: Nicandro a la explicación del origen de los cultos locales y Beo al origen de las aves a partir de la metamorfosis de los seres humanos. Defiende entonces que en estos autores “más que en la metamorfosis misma, la atención se centra en la explicación, el *aition*” y que “desde esta perspectiva, la metamorfosis no es más que el instrumento que ejecuta la transición”. No podemos compartir por completo esta afirmación de Frontisi-Ducroux ya que, bien es cierto que por una parte el elemento etiológico es una constante en la metamorfosis, pero no solo en las obras de Nicandro y Beo, sino también en la inmensa mayoría de las transformaciones narradas durante la época helenística, por lo que la metamorfosis no se puede considerar un mero instrumento que consigue llegar al correspondiente *aition*, sino como el elemento central que permite la conexión y da sentido al componente etiológico<sup>127</sup>.

En 2005 se publica la *editio princeps* del *POxy. 4711* de Henry. Contiene cuatro pequeños fragmentos de papiro del siglo VI d.C. que narran al menos tres episodios míticos de la literatura metamórfica. Henry, sugiere que la autoría puede ser de Partenio, pues los versos pueden proceder de las *Metamorfosis* del mismo autor<sup>128</sup>. En 2006, Hutchinson en su “The Metamorphosis of Metamorphosis: *POxy. 4711* and Ovid” estudia las metamorfosis de Asteria, Narciso y Adonis en dísticos elegíacos que aparecen en el papiro *POxy. 4711* y compara su forma y contenido con las metamorfosis ovidianas, demostrando la estrecha relación de Ovidio con diversos aspectos de la

---

<sup>127</sup> Sin olvidar, por supuesto, el principio del cruce de géneros, tan característico de la literatura de este período.

<sup>128</sup> Henry, 2005, p. 47. Tanto Hutchinson como Luppe (2006, p. 55) apoyan la hipótesis de Henry sobre la autoría parteniana.

poesía helenística e incluso llega a sugerir que Ovidio pudo imitar estos versos en sus *Metamorfosis*. Este trabajo resulta de gran interés, no solo por la propia importancia de la conservación de los fragmentos, sino por el hecho de que se puedan leer distintos episodios metamórficos tanto en prosa como en verso, aquí especialmente en dísticos elegíacos, al modo de Partenio de Nicea en sus *Amores apasionados*, y también por el hecho de que se puedan extraer, a partir del análisis temático y léxico del papiro, patrones estilísticos propios de la forma microgenérica de la metamorfosis del período helenístico y conocer más sobre su propio paso a la literatura posterior. De hecho, el propio Hutchinson ya sostiene que, si el autor no es Partenio, debe ser otro autor helenístico debido a la existencia y proliferación de poesía metamórfica en tiempos helenísticos.

Este papiro de contenido metamórfico sigue atrayendo la atención de estudiosos como es el caso de Reed en “New verses on Adonis” (2006). En este análisis, Reed se centra en el pasaje metamórfico de Adonis del *POxy. 4711*, del que podemos extraer varias ideas interesantes para nuestro estudio. En primer lugar, destaca el formato catalógico del poema, así como la combinación de etiología, geografía y metamorfosis que, aunque Reed solo sostiene que dicha combinación, etiología y metamorfosis, aparece a menudo en Ovidio, es un principio de composición crucial de la metamorfosis durante la edad helenística. Enrico Magnelli en “On the New Fragments of Greek Poetry from Oxyrhynchus” (2006) se pregunta si la estructura de estas metamorfosis elegíacas narradas en el papiro refleja de nuevo “Pathernius’ well-known Callimacheanism”<sup>129</sup>. Además, puntualiza que, si fuera realmente Partenio el autor del poema, la estructura que ofrece es, cuando menos, singular puesto que se presentan tres episodios míticos conectados solo por la temática metamórfica. Así, Magnelli evidencia la fuerza de la metamorfosis no solo en Partenio y la tradición metamórfica posterior, sino que subraya la deuda con autores helenísticos previos como Calímaco, por ejemplo, en *Call. Del. 260 ss.* y los versos 13-15 del *POxy. 4711*, Apolonio o el propio Nicandro. En 2007, sin embargo, Bernsdorff argumenta que la autoría no puede ser parteniana<sup>130</sup>, sino que se trata más bien de una composición más tardía que puede estar relacionada con ejercicios escolares progimnasmáticos, evidenciando “the existence of a subliterary poetical treatment of

---

<sup>129</sup> Magnelli, 2006, p. 11.

<sup>130</sup> Los argumentos que llevan a asociar el papiro a Partenio son, según Bernsdorff, que los versos deben ser helenísticos en tanto que el uso de los dísticos elegíacos para poemas largos, excepto los epigramas, se pierden en la Antigüedad tardía y los versos son aparentemente imitados por Ovidio. Así, si consideramos esta hipótesis válida, los versos del papiro deben ser de un autor importante ya que si no fuera así no hubiera aparecido en Egipto en esa época ni tampoco hubiera sido imitado por Ovidio o por Gregorio de Nacianzo. Por tanto, los versos podrían ser de Partenio porque no existe otro autor de poesía de metamorfosis en dísticos elegíacos que fuera lo bastante reconocido como para hacer uso de él en el siglo VI d.C. Por otra parte, Bernsdorff desmonta todas estas afirmaciones argumentando que los versos pueden ser epigramas porque son historias relativamente cortas y sin unidad formal y el toque épico viene dado por el contenido temático. Además, sugiere la posibilidad de que el autor de papiro imita a Nono para la descripción de Asteria metamorfoseada en ave.

metamorphosis continuing a tradition in which Parthenius' *Metamorphoseis* are without doubt an important element"<sup>131</sup>.

Frente a la concepción de metamorfosis que defiende Forbes Irving (1990), Richard Buxton en su trabajo *Forms of Astonishment. Greek myths of Metamorphosis* (2009) presenta un enfoque totalmente distinto. Buxton se centra en la influencia del contexto para el desarrollo o no de una metamorfosis y se pregunta qué significaban realmente estos cambios de forma para los griegos, haciendo una diferenciación, muy significativa para nosotros, entre los cambios de forma de dioses y otros personajes mortales. La metamorfosis, de acuerdo con Buxton, ya no será una simple metáfora, sino parte de una tradición literaria encargada de presentar la inclusión de lo sagrado y divino en el mundo terrenal, destacando asimismo la relación entre el hombre y la naturaleza que lo rodea. Este estudio es crucial para la tradición metamórfica porque, por un lado, Buxton amplía el análisis de la metamorfosis en la literatura arcaica y clásica a través de una selección de ejemplos, en la *Odisea* de Homero, así como en algunas de las obras dramáticas, *Bacantes* o *Hécuba* de Eurípides, *Prometeo encadenado* de Esquilo, *Tereo* de Sófocles o *Aves* y *Avispas* de Aristófanes. Analiza aquí tanto la narración como el contexto donde encaja el episodio metamórfico en cuestión, dejando además un hueco para el análisis lingüístico. El análisis del léxico resulta de gran interés también porque completa el estudio introductorio de Frontisi-Ducroux sobre las construcciones lingüísticas que los griegos utilizaban para la descripción de la metamorfosis. De hecho, no solo se centra en la recopilación de las principales formas verbales, sino que incluso hace mención de construcciones nominales que forman parte indispensable del contexto metamórfico en sí mismo<sup>132</sup>. Pero quizá es el cuarto capítulo de su trabajo el más original e innovador porque se convierte en uno de los pocos estudiosos que dedica varias páginas a la metamorfosis exclusivamente de la época helenística y no solo a partir de los ejemplos extraídos, si confiamos en las citas, de las colecciones de Nicandro y Beo recogidas en Antonino Liberal<sup>133</sup>, sino en otros poetas helenísticos cuya composiciones sí se han conservado. Realiza, en primer lugar, una selección de casos de las metamorfosis que se describen en las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas (1.26-31; 1.549-552; 1.1065-1069; 2.162-163; 3.528-533; 3.967-972; 4.580-592; 4.1143-1152; 4.1749-1753), pero se centra en comentar más detenidamente el pasaje de las Heliades (4.599-626), el relato de las bestias de Circe (4.665 ss.), el pasaje de las heroínas de Libia (4.1317 ss.) y las Hespérides (4.1408 ss.), así como otros episodios sobre epifanías y desapariciones de la divinidad: Tritón (4.1551 ss.). También

---

<sup>131</sup> Bernsdorff, 2007, p. 16.

<sup>132</sup> A modo de ejemplo, podríamos destacar θάμβος y sus derivados.

<sup>133</sup> Como ya hiciera, por ejemplo, Lafaye (1904).



trata de ampliar su estudio de la metamorfosis helenística con el análisis del mito de Europa en la poesía bucólica de Mosco. Sin embargo, no hace mención ni de la metamorfosis en la obra de Calímaco<sup>134</sup> o Teócrito como antecedentes de la poesía de Apolonio o de Mosco, ni de otros referentes literarios como Arato, Eratóstenes, Licofrón, Euforión, Partenio y otros elegíacos o los epigramatistas, en los que la metamorfosis es una constante.

El siguiente capítulo lo dedica Buxton, muy acertadamente, a la metamorfosis posthelenística haciendo así una lectura y análisis global del género, ya que comienza por sus antecedentes (épica y drama), el auge en el período helenístico (Apolonio y Mosco) y la tradición posterior de la metamorfosis<sup>135</sup>. Realiza, de nuevo, una selección de pasajes ahora en Pausanias, Plutarco, Artemidoro y Nono de Panópolis y estudia cómo se presentan estas transformaciones a partir de las siguientes perspectivas: la credibilidad del mito, el debate sobre si los animales poseen conciencia, la interpretación de los sueños y el lugar central que ocupa la metamorfosis en las *Dionisiacas*. Luego Buxton ofrece un comentario sobre las metamorfosis divinas en las que destaca la motivación de los dioses para ejecutar cambios de forma, el asombro que estos cambios causan en el espectador o la capacidad metamórfica de algunos personajes divinos. Aquí se pregunta Buxton cuán antropomórfica era realmente la religión de los griegos antiguos, a partir de los numerosísimos episodios míticos que incluyen transformaciones. Por último, Buxton deja un hueco especial para las transformaciones de contenido etiológico (plantas o árboles a partir de leche, sangre o lágrimas) y para las llamadas “unmediated metamorphosis”<sup>136</sup>.

En 2012 Esteban Calderón Dorda retoma el estudio del *POxy*. 4711, que ya antes habían tratado Henry (2005), Hutchinson (2006), Reed (2006), Luppe (2006), Magnelli (2006) o Bernsdorff (2007). Revisa los análisis de Renner y Hutchinson, en particular, y ofrece varias afirmaciones interesantes para estas páginas. Sostiene Calderón Dorda que, a primera vista, este poema-catálogo de metamorfosis contiene “los rasgos característicos de unas *Metamorfosis*”<sup>137</sup>. En primer lugar, en el pasaje dedicado a Asteria, Calderón Dorda se apoya para la reconstrucción del texto en la poesía himnica calimaquea, en concreto, en el *Himno a Delos* (53-54)<sup>138</sup>. Esto evidencia, por tanto, la necesidad del estudio del tratamiento que Calímaco hace de la metamorfosis<sup>139</sup>. Por otra parte, sobre el mito de Narciso, destaca Calderón Dorda que el papiro ofrece “una versión más

---

<sup>134</sup> Solo se refiere al alejandrino para la mención del verbo γίγνομαι en la transformación de Deméter en el sexto himno de su colección.

<sup>135</sup> Buxton, 2009, pp. 135-153.

<sup>136</sup> Buxton, 2009, pp. 211-230.

<sup>137</sup> Calderón Dorda, 2012, p. 69.

<sup>138</sup> Henry (2005) y Luppe (2006) siguen también a Calímaco, pero ahora en el v. 13 del papiro.

<sup>139</sup> También señala Calderón Dorda (2012, p. 85) que no se debe obviar otras posibles influencias como Arato que compuso un *Himno a Apolo* en el que mencionaba a Leto y la isla de Delos (*SH* 109).

pesimista del mito”<sup>140</sup>, en línea con muchos otros relatos elegíacos del período helenístico. Subraya, además, el componente etiológico, “recurso muy del gusto de la poesía helenística”, así como el hecho de que la métrica no debe determinar si el papiro forma parte de unas *Metamorfosis* o no. Así, defiende que, aunque bien es cierto que la “tradición de origen épico” sitúa “al género de metamorfosis en la órbita de la poesía hexamétrica”, como ocurre con las *Metamorfosis* de Néstor de Laranda o los *Heteroioumena* de Nicandro, no es menos cierto que existen muchos otros “ejemplos de narraciones mitológicas en dísticos elegíacos de época helenística, y los *Fastos* de Ovidio” que resultan testimonios “de una obra, que, al menos en parte, se ocupa de mitos de metamorfosis”. A esta acertada afirmación podríamos añadir el hecho de que la obra de los elegíacos y los epigramatistas helenístico-imperiales están plagadas de literatura metamórfica, sin mencionar el *opus calimaqueo*, hecho que evidencia que lo que determinan unas *Metamorfosis* no es solo la métrica. Otra de las características que destaca sobre la metamorfosis y sobre las *Metamorfosis* de Partenio es el “carácter resumido y escueto”, propio de los gustos literarios de la época y de la estética calimaquea. La lengua culta y tan llena de homerismos hace que Calderón Dorda sostenga que es poco probable que un poeta tardío compusiera los versos del papiro, además de los datos métricos y las diferentes versiones míticas que difieren de Ovidio, de manera que se decanta por datar la composición en la segunda etapa del período helenístico, es decir, entre los siglos II o I a.C. Por último, afirma que los versos del papiro destilan claramente esencia etiológica, geográfica y elegíaca, a propósito de los amores desgraciados de los personajes míticos, Asteria, Adonis y Narciso, elementos que terminan de completar las singularidades de la metamorfosis en lengua griega de la época helenístico-imperial, por lo que consideramos que no se puede descartar la hipótesis de que se trate de un poema de metamorfosis en formato catalógico y en dísticos elegíacos.

Enrico Magnelli publica en el volumen *Metamorfosi tra scienza e letteratura* (2014) su trabajo *Metamorfosi in poesia e poesia di metamorfosi in età ellenistica*, en el que se aventura a profundizar en la metamorfosis de la poesía helenística, como ya hiciera Buxton en 2009, en concreto, con las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas y la *Europa* de Mosco. A pesar del vasto material que ello supone, el estudioso italiano consigue realizar una recopilación de pasajes de contenido metamórfico de poetas tan relevantes como Calímaco en los *Aitia*: frgs. 110 Pf. (rizo de Berenice); 11.4 Pf. (Harmonía); 17.9-10 Pf. (Calisto); 113 Pf. (Escila/Ciris); 190 Pf. (Hipólito); *Inni*: *Iou*. 41 (Calisto); *Ap*. 22-24 (Níobe); *Cer*. 42 ss. (Deméter); *Hecale*: frg. 90 Hollis; *Incertae*

---

<sup>140</sup> Calderón Dorda, 2012, p. 78.

*sedis*: frg. 556 Pf. (Filis); 569 Pf. (hija de Quirón); 570 Pf. (Orión); 576 Pf. (Tiresias); 577 Pf. (Ceneo); 685 Pf. (ἴνυξι); o Apolonio, del que afirma, de acuerdo con Myers, que a pesar del gusto por lo maravilloso en las *Argonáuticas*, el rodio inserta pocas metamorfosis en el poema<sup>141</sup>. Sobre Teócrito sostiene que la metamorfosis, debido a la propia naturaleza mimética o ambientación pastoril de sus composiciones, tiene un papel muy reducido. De hecho, señala solo Magnelli unos pasajes en los que se menciona o alude a la metamorfosis: Acis (1.69), Bíblide (7.115) o Cicno (16.49)<sup>142</sup>. Hace también un recorrido por Arato<sup>143</sup>, Euforión<sup>144</sup> y Licofrón, así como por Nicandro<sup>145</sup>, Beo y aquellos literatos mencionados en los escolios al margen de la colección en prosa de Antonino Liberal<sup>146</sup>. Subraya el caso de Hermesianacte y la historia de Arceofonte y Arsínoe (Ant.Lib. 39 = frg. 2 Gallé)<sup>147</sup>, el caso de Simias de Rodas y la leyenda de Clinis y su familia presumiblemente presente en su poema *Apolo* (Ant.Lib. 20) o *Atánadas* (Ant.Lib. 4), *Areo* (Ant.Lib. 12) o las *Metamorfosis* de Didimarco (Ant.Lib. 23). Incluye en esta recopilación el catasterismo de Erígone y Mera recogido en la *Erígone* de Eratóstenes (frg. 1-10 Gallé)<sup>148</sup> o el mito de Glauco en Calímaco (frg. 1 Pf.), Alejandro de Etolia (frg. 1 Gallé, 1 Magnelli, 3 Lightfoot, 1

<sup>141</sup> Destaca también que es, sobre todo, en el último libro donde aparecen un mayor número de metamorfosis. Esta afirmación es acertada, pero no es menos cierto que el resto de libros contienen otros muchos episodios relacionados con la tradición de la metamorfosis a propósito de los lugares por los que pasaban los Argonautas en su travesía a la Cólquide. De hecho, Magnelli (2014, p. 42, n. 4) no incluye en su enumeración todas las transformaciones recogidas en la epopeya apoloniana, sino tan solo A.R. 2.1237, 3.1002-1004 (catasterismo de Ariadna), 4.603-611 (las Heliades), 4.672-682 (los monstruos “empedoclei” de Circe), 4.895-899 (las Sirenas), 4.1406-1409 y 4.1423-1430 (las Ninfas Hespérides), 4.1733 ss. (Calista) o 1.159-160 (Periclímeno). Menciona también el caso de la no-metamorfosis u omisión de la transformación de Escila (A.R. 4.827 ss.) y el caso de Cirene y el paso a la inmortalidad, aunque entiende que este relato no “può considerarsi una metamorfosi” porque es solo un “conferimento di immortalità” (2014, p. 42, n. 4).

<sup>142</sup> Pero a este listado habríamos de añadir, por ejemplo, la ambigüedad en la descripción de la naturaleza en el caso de los ríos y sus respectivas divinizaciónes (*Id.* 1.65 ss.) o en la tristeza que abruma a los montes, rocas o encinas en *Id.* 7.74 ss., la mención particular de Aretusa (*Id.* 1.118) o Calisto (*Id.* 1.125-126), la rueda mágica (*Id.* 2), la omisión de la catasterización de Ariadna (*Id.* 2.46), Calcón y la fuente Burina (*Id.* 7.6-8), la recurrente alusión al mediodía (*Id.* 7.21), la inclusión de Orión ya catasterizado (*Id.* 7.54), la mención de las Ninfas de Castalia (*Id.* 7.147), la alusión velada a la capacidad metamórfica de Proteo (*Id.* 8.50 ss.), los poderes metamórficos de Circe (*Id.* 9.36-37), la omisión de la metamorfosis implicada en el rapto de Ganimedes (*Id.* 12.35) o la alusión a dicho relato en *Id.* 15.122 ss., el caso de Hilas en *Id.* 13.72-73 o Berenice en *Id.* 15.106 ss. y Ptolomeo en *Id.* 17.125, la omisión del encuentro metamórfico entre Leda y Zeus y la consecuente concepción de Helena en *Id.* 18.19-20.

<sup>143</sup> Enumera entonces el caso de la Osa Mayor (30-35), Ariadna (71-73), Amaltea (163-164), Cefeo, Casiopea, Andrómeda y Perseo (179 ss.) y Orión (637 ss.).

<sup>144</sup> Cf. Harpálice (*SH* 413 = frg. 24 Lightfoot), Tereo (*SH* 414 = frg. 25 Lightfoot), Orión (frgs. 65-67 Lightfoot), Periclímeno (frg. 91 Lightfoot), Níobe (frg. 68 Lightfoot) o quizá el frg. 6 Lightfoot sobre un ὄρχιλος y una κρέξι, que podría haber contenido alguna transformación.

<sup>145</sup> Sobre Nicandro, sostiene Magnelli varias afirmaciones interesantes, además de ofrecer una recopilación de las metamorfosis que narra el poeta en sus *Heteroioumena* (pp. 55-56). Subraya que el gusto por la etiología de cultos y costumbres locales es, sin duda, una deuda de Calímaco y sus *Aitia* y que a las narraciones, aun cuando se asemejan al formato catalógico, no se les debe negar la posibilidad de una estructura narrativa, como ya adelantaran Cameron (2004, pp. 298-301) o Castiglioni (1906, pp. 341-359). Schneider, sin embargo, considera que la estructura narrativa organizada es innovación ovidiana (1856, p. 42, n. 54). Magnelli se decanta por la idea de que no se puede considerar que la obra metamórfica nicandrea no tenga una estructura al menos un poco elaborada, pero tampoco se puede considerar que se trate meramente de un catálogo metamórfico (2014, p. 60).

<sup>146</sup> Magnelli, 2014, p. 44.

<sup>147</sup> Gallé Cejudo, 2021, pp. 192-194.

<sup>148</sup> Gallé Cejudo, 2021, pp. 528-539.

CA)<sup>149</sup>, Hédilo (test. 1 Gallé) y Hédile en fig. 1 Gallé (SH 456-457)<sup>150</sup>. Esta recopilación de metamorfosis en la poesía helenística amplía así la órbita de estudio del igualmente valioso trabajo de Buxton. Además de proporcionar este listado mítico, Magnelli señala algunas de las características más importantes del microgénero en el período helenístico como el hecho de que la mayor parte de la metamorfosis narradas por estos autores se presentan en solo unos pocos versos. Así Calímaco en sus fragmentos, Apolonio de Rodas en las *Argonáuticas* —aunque dedique más versos a las metamorfosis del libro cuarto— o Licofrón —excepto en el caso de los compañeros de Diomedes<sup>151</sup>. También subraya Magnelli el interés de los alejandrinos por omitir a conciencia la mención de la metamorfosis de ciertos personajes míticos, cuando es precisamente la metamorfosis el elemento principal de la narración<sup>152</sup>, además del particular interés o tendencia etiológica que se puede leer en las diversas historias metamórficas recogidas en la colección de Antonino Liberal o la presencia, particularmente en el caso de Nicandro, de mitos secundarios de la tradición metamórfica. Se trata, por tanto, este del único estudio que pretende analizar únicamente la metamorfosis en la poesía helenística, tanto sus características principales como los mitos que aparecen descritos, así como su propia evolución.

El problema que parece plantear Magnelli, al final de su trabajo, es que en el siglo III a.C., época de los grandes poetas helenísticos, no se escribe poesía sobre metamorfosis y, si se conoce algún poeta que escriba sobre esta forma microgenérica, son autores muy poco conocidos —como Beo y su *Ornitogonía*<sup>153</sup>. Considera entonces el estudioso italiano que es más oportuno hablar de mitos metamórficos dentro de la poesía del primer período helenístico y afirma que los grandes alejandrinos hicieron un uso bastante moderado de la temática metamórfica<sup>154</sup>, debido a la polémica literaria que caracteriza precisamente a esta primera edad helenística. Justifica Magnelli la falta de inclinación de los grandes alejandrinos por escribir unas *Metamorfosis* con el hecho de que

---

<sup>149</sup> Gallé Cejudo, 2021, pp. 282-285.

<sup>150</sup> Gallé Cejudo, 2021, p. 552 y pp. 544-547.

<sup>151</sup> De hecho, defiende Magnelli (2014, p. 49) que si un poeta de esta época del Helenismo concede más espacio a la descripción del proceso metamórfico es porque realmente pretende conseguir otros objetivos literarios.

<sup>152</sup> Utiliza aquí como ejemplo el estudioso italiano el pasaje de Ceneo en A.R. 1.59-64, de Periclímeno en A.R. 1.159-160 o de Escila en 4.672 ss. o incluso el cuarto himno de la colección calimaquea, dedicado a la isla de Asteria/Delos “costruido su una costante ambiguità”. La metamorfosis en este caso está presente, según Magnelli, de forma implícita, ya que el poeta no dice abiertamente que la ninfa se ha transformado en la isla. Mucho más evidente es la omisión de la metamorfosis de Acteón (v. 114) y de Tiresias (vv. 119-130) en el himno dedicado a Palas. La misma idea se aprecia en la omisión de la metamorfosis de Ascálabo en *Arai* de Euforión (fig. 9 P. = 11 L., vv. 13-15).

<sup>153</sup> Si confiamos en una datación anterior, por ejemplo, a la obra de Nicandro, correspondiente al segundo período de la poesía helenística.

<sup>154</sup> No podemos compartir del todo esta afirmación en tanto que la metamorfosis es parte esencial de la selección temática de la poesía del Helenismo. Así se puede leer en la obra apoloniana, no solo en las *Argonáuticas*, sino también en las *Fundaciones*, en los fragmentos calimaqueos y también muy frecuentemente en los himnos, como se puede leer en estas páginas, o, por ejemplo, en la epigramática helenística —que parece pasar desapercibida para la crítica literaria en cuanto al estudio de la metamorfosis se refiere—, así como en otros tantos poetas a los que precisamente Magnelli ha recurrido en su trabajo (véanse Licofrón, Euforión, Hermesianacte, Fanocles, Arato o Eratóstenes, entre otros).

temáticamente ofrecía muy poca diversidad y que podría ser considerado un tema ya poco moderno. Pero todo cambia un siglo después de que toda esta polémica literaria sobre cómo debía ser la nueva poesía fuera ya un simple recuerdo, cuando un poeta renombrado y precisamente calimaqueo como Nicandro escribe, sin ninguna preocupación, una colección metamórfica de estilo catalógico y lo sigue además otro de los poetas helenísticos más importantes de esta época: Partenio de Nicea y sus *Metamorfosis*.

Finalmente, en este mismo volumen, *Metamorfosi tra scienza e letteratura*, Francesco Citti y Lucia Pasetti se centran en estudiar la presentación y descripción de la metamorfosis en la tradición grecolatina a partir del tema y léxico en *Metamorfosis tra Scienza e Letteratura: temi e lessico*. Sostienen que un buen punto de partida para adentrarse en la terminología de la metamorfosis en griego es el testimonio de los lexicógrafos, en particular, *De adfinium vocabulorum differentia* atribuido a Amonio (I-II d.C.). Así, hacen una lectura sobre las diferencias y convergencias entre los términos empleados para la descripción metamórfica según Amonio: μεταβάλλεσθαι (que indica una experiencia común), μεταμορφοῦσθαι (que expresa una alteración o transformación de las características del cuerpo para asumir otras), ἀλλοίωσις (cambio que no solo se refiere al cuerpo, sino también a la pérdida de memoria), ἑτεροίωσις (el paso de una sustancia a otra como Níobe que describe el “superamento dei limite naturali”<sup>155</sup>). Analizan luego los múltiples contextos en los que se puede encontrar la forma μεταβάλλεσθαι —no solo en contextos de la metamorfosis mitológica—, como en cambios de posición, cambios de determinación, desvíos del curso de un río, cambios de estilo de vida o del estado de ánimo e incluso en el contexto de cambios alquímicos<sup>156</sup> y μεταμορφοῦσθαι, aplicado incluso al ámbito de la reflexión lingüística<sup>157</sup>. Hacen mención los estudiosos italianos también del prefijo μετά, del que proceden formas como μεταβαίνω o μετατίθημι, que destacamos en concreto porque suelen aparecer en los contextos metamórficos, así como el término nominal μορφή y otras formas verbales de uso común como ἀλλάσσω y verbos denominativos como θηριόω, πετρόω o ταυρόω. Bien es cierto que realizan un estudio muy pertinente para comprender mejor cómo percibían los griegos antiguos la metamorfosis, pero es un estudio realmente introductorio en el que faltan otras muchas

---

<sup>155</sup> Citti & Pasetti, 2014, p. x.

<sup>156</sup> Citti & Pasetti, 2014, pp. x-xi.

<sup>157</sup> Citti & Pasetti, 2014, p. xii. La metamorfosis está asentada en el territorio del mito, de la fantasía y, al mismo tiempo, de la transformación natural y, según Citti y Pasetti, la obra que mejor ilustra esta idea es *Metamorfosis* de Ovidio. Pero, en realidad, ocurre exactamente lo mismo con las metamorfosis preovidianas, es decir, en las obras poéticas sobre todo de los alejandrinos. Esto se pone de manifiesto, por ejemplo, en los episodios de Orfeo, Medea o en el pasaje de Rea y el río Neda o Asteria-Delos en Calímaco y la fuente Jasonia en las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas, esto es: la metamorfosis enmarcada dentro del territorio del mito, la fantasía y la transformación natural.

construcciones sintácticas y nominales que acompañan la descripción de estos mitos<sup>158</sup>. Y tanto es así que, por ejemplo, la propia definición en sí misma de metamorfosis, que defienden Citti y Pasetti, a saber, “intesa come mutazione prodigiosa, esto di un intervento magico o divino, appartiene all’ambito dei paradoxa ovvero dei mirabilia, i fenomeni straordinari che paiono sottrarsi alle leggi di natura”<sup>159</sup>, evidencia la presencia de una mayor y diversa terminología, que la que ofrecen solo los lexicógrafos, aquí Amonio. No obstante, este trabajo forma parte indispensable del estudio de la metamorfosis en lengua griega, no solo por la introducción a la terminología propia del género, sino también porque ponen los cimientos de los presupuestos metodológicos más atinados y hacen especial hincapié en el interés particular de los griegos helenísticos por esta temática y en cómo esta comienza a extenderse y ampliarse, de ahí su importancia luego en la tradición y producción erudita. Asimismo, resulta relevante la mención del influjo de lo paradoxográfico y los *mirabilia*, en cuanto al concepto o noción de metamorfosis que proponen, ya que tanto el contenido como la forma, la lexicografía sobre todo, evidencia la estrecha relación existente entre ambas formas microgenéricas.

Barchiesi en su análisis “Per una lettura delle *Metamorfosi* di Ovidio” publicado en el mismo volumen, defiende que, aparte de que la metamorfosis no es una categoría fuerte en el pensamiento griego, tampoco existe una base terminológica o una definición de metamorfosis que englobe o haga de conector para todos los diversos mitos. Bien es cierto que no existe una definición propiamente dicha de la metamorfosis pero sí ciertas características que aportan información suficiente como para conocer cómo era el tratamiento del género antes de la llegada del *opus maximum* ovidiano. Concede unas páginas el estudioso italiano a explicar de manera breve los contextos donde se producen las metamorfosis literarias, los tipos de metamorfosis, las causas de esta, la reversibilidad de la transformación<sup>160</sup>, el influjo del antropocentrismo en la categoría mítica de la metamorfosis, el elemento etiológico inserto en estos episodios o la recepción de la metamorfosis. A pesar de que Barchiesi no se despega demasiado de la literatura metamórfica ovidiana, sí es cierto que podemos extraer varias reflexiones atractivas. Sostiene así que, en ámbito griego, la metamorfosis está bien atestiguada en géneros como la épica, la lírica y la tragedia, pero

---

<sup>158</sup> Podemos mencionar, a modo de ejemplo, las construcciones sintácticas de ποιέω y doble acusativo, el caso de φαίνω y sus compuestos o, más concretamente, el caso de γίγνομαι y predicativo que se retrotrae incluso a la terminología homérica.

<sup>159</sup> Además, la presencia del elemento divino es común pero es igualmente cierto que también hay otras metamorfosis “unmediated”, como las llama Buxton (2009), es decir, aquellas que parecen no ser ejecutadas por una deidad.

<sup>160</sup> Sobre esta idea Barchiesi defiende que la transformación “non è sempre stabile” (2014, p. 126), pero no aporta ningún ejemplo literario griego o latino en el que se describa. Se centra así en Ovidio sobre el que afirma que regularmente la metamorfosis es aquí definitiva y reversible, produciendo resultados duraderos y con matices etiológicos.

no hace mención en este punto de la constante presencia de lo metamórfico en la literatura del Helenismo. De hecho, solo dedica unas breves líneas a la metamorfosis helenística para concluir que en este período se aprecia un gusto mayor por este, en principio, elemento literario, en autores como Apolonio, Partenio, Nicandro o Licofrón, obviando a los epigramatistas, Eratóstenes, Arato y, por supuesto, a Calímaco, referente no solo de Ovidio, sino también del propio Nicandro, al que destaca particularmente en lo que respecta a la materia metamórfica<sup>161</sup>. Hay que destacar, no obstante, que Barchiesi propone que la metamorfosis que aparece en la épica, la lírica o la tragedia está sobre todo relacionada con encuentros entre lo humano y lo divino fuera de los canales socialmente aceptados del culto y la oración, de ahí que sean encuentros peligrosos e inseguros (e. g. transiciones en la vida de un adolescente, soledad en la naturaleza, transgresiones o exposiciones a los deseos de los dioses)<sup>162</sup>. En cuanto a los tipos de metamorfosis, Barchiesi asegura que la metamorfosis tradicional es aquella que implica un cambio de humano a animal y, de forma más aislada, la petrificación. Los mitos sobre metamorfosis fitológicas, en cambio, surgen mayormente en la edad helenística y un poco más tarde los catasterismos. Menciona el caso de la divinización solo desde la perspectiva ovidiana y a propósito de la divinización o catasterismo de César al final de las *Metamorfosis* del de Sulmona. Sin embargo, la divinización, la aparición o desaparición o sustitución de personajes u otros objetos son igualmente una constante en los mitos metamórficos que se pueden leer en las obras de los poetas helenísticos, aunque Barchiesi no las incluya dentro de la categoría metamórfica. En lo que respecta ahora a las causas que llevan a la transformación de los distintos personajes, Barchiesi destaca sobre todo el castigo o venganza con intervención divina, así como la piedad, la vergüenza, imposibilidad de resolver algún problema o la acción de una fuerza irracional e inexplicable<sup>163</sup>.

Guichard, por su parte, en “Catálogos de metamorfosis de época imperial y tardoantigua” estudia los catálogos de contenido metamórfico para tratar de arrojar alguna luz sobre los aspectos más importantes de este “subgénero mitográfico” y la relación existente (o no) entre dichos catálogos (*POxy.* 4306; *PMich. inv.* 1447v; *De transformationibus*; *Oratio ad Graecos* de Taciano; *Apología* de Aristides; *Oratio ad Graecos* de ps.-Justino; *Clementina*; los comentarios sobre las *Homilias* de San Gregorio de ps.-Nono; *De execrandis gentium diis* de ps.-Tertuliano o los fragmentos elegíacos del *POxy.* 4711). Nos parece particularmente relevante para nuestro estudio cómo muchas de las características que destaca Guichard sobre los catálogos metamórficos son

---

<sup>161</sup> Barchiesi, 2014, p. 128.

<sup>162</sup> Barchiesi, 2014, p. 124.

<sup>163</sup> Se podría añadir aquí el elemento erótico que lleva a los dioses a metamorfosearse.

características comunes a la poesía de metamorfosis del período helenístico, lo que evidencia asimismo el proceso de evolución y recepción de la materia metamórfica, aquí en los catálogos de metamorfosis de época imperial y tardoantigua. Por tanto, hay que señalar primero el propio formato catalógico, el marcado sesgo etiológico (Guichard lo expone aquí en relación al *POxy.* 4306), que no podemos reducir solo a que este sea uno de “los usos específicos del catálogo de metamorfosis”<sup>164</sup>, sino un elemento principal dentro de la forma microgenérica. Así el *POxy.* 4306 se interesa por la etiología, el *PMich. inv.* 1447v por la literatura, ya que cada una de las cinco entradas remite a una fuente literaria, y el anónimo *De transformationibus* por la agencia divina, es decir, qué dios es el agente de la metamorfosis y por qué (e. g. Argos metamorfoseado en pavo real κατ’ ἔλεον Ἦρας). Del catálogo metamórfico inserto en *Oratio ad Graecos* de Taciano se aprecia el “uso como contraejemplo moral” aquí en un contexto apologético o el rastro formular<sup>165</sup>, además del matiz etiológico, mientras que en la *Apología* de Aristides aparece, en cuanto a contenido, las múltiples metamorfosis de Zeus a causa de deseos eróticos<sup>166</sup> pero, en cuanto a la forma de la metamorfosis, cabe destacar la simplificación de las historias (aquí en concreto del relato de Zeus y Sémele).

Este recorrido por los principales estudios sobre metamorfosis en el que se ha ido buscando, en particular, el material correspondiente a la metamorfosis helenística, revela que la metamorfosis, si tomamos prestadas las palabras de Guichard sobre la elegía catalógica, se convierte en una riquísima veta de la literatura helenística y, en concreto, de la poesía, no solo del primer período helenístico, como algunos estudiosos han sugerido, sino de todo el Helenismo. Como se ha podido leer, la crítica literaria parece haber prestado menor atención a la tradición metamórfica más allá de Ovidio, de ahí que se necesite una actualización crítica sobre cómo ha sido el origen, proceso de formación, proceso de circulación y uso del género de la metamorfosis o —quizá más acertadamente— del microgénero de la metamorfosis, si nos referimos a los primeros compases de este en la poesía helenística.

---

<sup>164</sup> Guichard, 2014, p. 21.

<sup>165</sup> Estructura que sigue también el catálogo de adulterios cometidos a través de la metamorfosis en *Clementina* (*hom.* 5.13.2-14.2; *recogn.* 10.22): nombre de la mujer (normalmente patronímicos), metamorfosis y descendencia.

<sup>166</sup> Temática que vuelve a repetirse en los comentarios sobre las *Homilias* de San Gregorio de ps.-Nono y en *De execrandis gentium diis* de ps.-Tertuliano.



### 3.2. Tendencias de estudio

Forbes Irving en la introducción a su manual *Metamorphosis in Greek Myths* ya pone de manifiesto que numerosos autores de la Antigüedad intentaron entender y explicar el concepto de metamorfosis. Pone como ejemplo el caso de los evemeristas como Paléfato<sup>167</sup> o Heráclito que atestiguan que este tipo de relatos míticos no son más que malentendidos del día a día, metáforas o exageraciones, aunque bien es cierto que otros literatos concedían mayor credibilidad a estas historias prodigiosas. Este sería el caso de los poemas homéricos en los que se pueden leer metamorfosis como ejemplos alegórico-filosóficos, al igual que en ámbito cristiano se aprecia en San Agustín, tratamiento que, de hecho, rescatan estudios mucho más modernos como, por ejemplo, la lista de las categorías de las metamorfosis de Mellman en 1786, donde el autor recoge transformaciones “originating in ambiguity of speech, in actions poetically elaborated, in metaphors and symbols, or in philosophical allegory”<sup>168</sup>, como ya hizo Homero en *Od.* 4.384 y en *Od.* 4.456. Sin embargo, a mediados del siglo XIX aparece una nueva tendencia de estudio, fruto del análisis comparativo de las sociedades primitivas y del nacimiento y desarrollo de la antropología. Forbes Irving destaca entonces el trabajo de Visser *Die nichtmenschengestaltigen Götter der Griechen* pues vincula la tradición metamórfica con la religión griega primitiva en la que se adoraban dioses con forma híbrida. Esta visión del origen de la metamorfosis llega a ser la tendencia de estudio más seguida en esta época, ya que persiste en otros trabajos como en el caso de Bubbe en *De Metamorphosibus Graecorum Capita Selecta* (1913), en el de Kern *Metamorphose in Religion und Dichtung der Antike* (1930) y en *Der Seelenvogel* de Weicker (1902), quien añade además que las historias metamórficas evidencian la creencia primitiva griega de que las almas de los muertos se convertían en pájaros. Una enfoque similar se aprecia también, ahora en contextos fitológicos, en los estudios de Boetticher (1856) y Mannhardt (1875) pues llegaron a la conclusión de que los árboles eran el hogar de dioses y almas de los muertos y de que las historias metamórficas mostraban la antigua creencia en los espíritus de los árboles y las ninfas, respectivamente, de ahí la relación entre la metamorfosis y las creencias primitivas en el totemismo y animismo. De hecho, este enfoque se mantuvo y sigue siendo la visión tradicional sobre el origen de la metamorfosis, aunque dejó de ser el punto de partida básico para nuevos estudios sobre el género.

Ahora bien, se desarrollaron otras tendencias de estudio desligadas del enfoque sobre el origen de la metamorfosis en sí misma. Forbes Irving asegura que en algunas ocasiones se

---

<sup>167</sup> Cf. Alganza Roldán (2012) y Hawes (2014).

<sup>168</sup> Forbes Irving, 1990, p. 1.

combinaban diferentes enfoques críticos como la búsqueda de cuentos populares paralelos a las historias de metamorfosis y aquellos estudiosos que “concerned themselves simply with literary history”. Así llega en 1904 el estudio de Lafaye, que se convirtió en el estudio más importante sobre los orígenes literarios y la evolución de la metamorfosis a partir de la búsqueda y análisis de las fuentes literarias de las *Metamorfosis* de Ovidio. Forbes Irving, por último, hace especial hincapié en la teoría del estructuralismo en los años 80, porque considera que esta nueva perspectiva no engloba los mitos metamórficos como una mera colección de motivos independientes, sino como un elemento indispensable dentro de la historia. Dicho planteamiento de Forbes Irving en *Metamorphosis in Greek Myths*, como él bien indica, no es necesariamente estructuralista, porque considera, por una parte, que estas historias tienen “direct relevance to general human concerns” y, por otra, que la respuesta imaginativa y emocional que evocan estos mitos no es algo que se pueda separar de la propia función narrativa, sino que forma parte central de ella<sup>169</sup>.

A pesar de los numerosísimos y variados estudios sobre la metamorfosis, se han dedicado solo unos pocos —y, en su mayoría no de carácter integral— al análisis de los textos que relatan este tipo de relatos prodigiosos. Como hemos podido comprobar, la tendencia de estudio ha sido conocer primero el origen de esta tradición mitológica así como conseguir comprender el significado de dicha tradición dentro del imaginario religioso griego para pasar luego a examinar con todo detalle y desde las más diversas perspectivas las *Metamorfosis* de Ovidio. Solo Lafaye (1904), Del Canto Nieto (1989), Forbes Irving (1990), Buxton (2009) y, por último, Magnelli (2014) se aventuran primero a desligarse por completo de la obra ovidiana y a acercarse más a la metamorfosis griega, es decir, a este tipo de análisis integral de dichos textos y, en particular, del período helenístico. Así trabaja Lafaye sobre la presencia de la metamorfosis en las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas a través de una selección de episodios que considera relevantes, Forbes Irving sobre la estructura temática y categorización de los mitos metamórficos en la literatura griega, Buxton sobre la epopeya homérica, Mosco y también las *Argonáuticas* del poeta rodio y, sin duda, Magnelli y su estudio sobre el recorrido evolutivo de la metamorfosis en la edad helenística, seleccionando numerosos *exempla* de notables literatos que no habían sido relacionados anteriormente con la tradición metamórfica.

Y es aquí precisamente donde encaja nuestro estudio sobre el microgénero de la metamorfosis, que pretende arrojar mayor luz sobre el origen literario, formación y evolución de la

---

<sup>169</sup> Forbes Irving, 1990, pp. 4-5.

forma microgenérica<sup>170</sup>, sobre todo, en la poesía helenística y la recepción de esta materia mítico-literaria en la literatura griega de época imperial. Al igual que Buxton deja claro en su estudio que va a restringir el concepto de metamorfosis solo a un tipo de “drastic, corporeal transformation” procedente del área mitológica<sup>171</sup>, de la misma manera la presente Tesis Doctoral se limita al análisis de una serie de metamorfosis mitológicas o legendarias en las que participan dioses, héroes y otros personajes, objetos, lugares, etc. mítico-literarios, procedentes del acervo cultural de los griegos antiguos. Debido a la ingente cantidad y la disparidad de material metamórfico con el que nos hemos encontrado en las fuentes literarias, sobre todo, del período helenístico, sería, cuando menos, presuntuoso e incluso — me atrevería a decir— desmesurado englobar únicamente en este trabajo el análisis de todos aquellos textos poéticos, procedentes de la literatura del Helenismo, en los que se haga uso de la metamorfosis. Por tanto, proponemos un estudio más selecto en cuanto a autores y a textos se refiere, pero no por ello menos determinante para dar respuesta a los interrogantes que planteamos. Hemos dividido entonces esta Tesis Doctoral en varios capítulos bien diferenciados sobre la categorización de la metamorfosis y los géneros literarios, en lo que se refiere tanto a los elementos genéricos y estructura narrativa, en particular, a la secuencia amor, muerte y metamorfosis, así como al papel de Antonino Liberal y su *Colección de metamorfosis* como punto de partida para el estudio de las características temáticas y estilísticas del microgénero, de ahí también el análisis del tema y léxico metamórfico en la *Antología Griega*. Los siguientes capítulos están dedicados a la metamorfosis en la poesía helenística en la colección de himnos de Calímaco de Cirene y en las *Argonáuticas* y *Fundaciones* de Apolonio de Rodas y a la recepción de la materia metamórfica en la literatura griega posterior con Plutarco (*Amatoriae narrationes*, el *Erótico* y otros tratados de los *Moralia*) y los opúsculos pseudo-plutarqueos *Parallela minora* y *De fluuiis*, la poesía didáctica griega de época imperial de ps.-Opiano (*Cynegetica*) y la epigramática helenístico-imperial grecolatina. Tras el establecimiento del *corpus* poético final, hay que destacar que se han seleccionado todos los pasajes metamórficos que se describen en dichas composiciones, ya sea de manera explícita, implícita o conjeturable por el contexto, así como la omisión de la metamorfosis en aquellos testimonios en los que la tradición mayoritaria opta por la transformación del personaje.

---

<sup>170</sup> Consideramos que no puede denominarse un género literario propiamente dicho, al menos, en los primeros compases de la literatura del Helenismo —de ahí el concepto de forma microgenérica—, en tanto que no se conserva poesía de metamorfosis, sino metamorfosis en la poesía helenística como bien puntualiza Magnelli (2014). Esta afirmación resulta válida y exacta hasta la llegada de las primeras colecciones metamórficas de época helenística, presumiblemente en verso, que conocemos a través de testimonios indirectos. Así, la presencia de la metamorfosis en poetas como Teócrito, y el *corpus bucolicorum*, Calímaco, Apolonio, Licofrón, Arato, Erastóstenes, los elegíacos o los epigramatistas evidencia que esta era una de las temáticas favoritas de los literatos helenísticos y de su audiencia y que en este momento comienzan a establecerse asimismo las bases de creación compositiva en la poesía metamórfica posterior, como se puede comprobar ya en *Heteroiumena* de Nicandro o en las *Metamorfosis* de Partenio de Nicea o Mirlea.

<sup>171</sup> Buxton, 2009, p. 20.

La metodología empleada para la realización de esta Tesis Doctoral es la práctica de un análisis filológico-literario de carácter integral. Así, se ofrece un análisis del par forma-contenido de todos estos pasajes seleccionados. Sobre el contenido propiamente dicho, se realiza un estudio mitológico en cuanto a cómo se introduce la metamorfosis en los diferentes contextos narrativos, la función, la temática, la estructura narrativa, la formulación y la evolución del mito metamórfico. La metamorfosis se clasifica en este trabajo en distintas categorías: metamorfosis zoológica, metamorfosis fitológica, petrificación, fluidificación, divinización, *aphanismós*, desaparición o sustitución y otros procesos metamórficos del entorno natural. En lo que respecta ahora a la forma de estos episodios, se presta especial atención a la herencia hesiódica, es decir, la forma catalógica, el gusto por la brevedad o la *leptotes*, el estilo περιττόν, el contenido selectivo y la fusión o combinación con otros géneros o microgéneros invitados: etiología, paradoxografía, *ktisis*, elegía, historia, geografía, magia, maldición. Además, el análisis de la terminología empleada para la descripción de estos contextos literarios ofrece una información más precisa primero sobre cómo entendían los griegos que se producía el proceso metamórfico y también sobre la existencia de una terminología más o menos codificada, que refuerza también las bases del microgénero.

## II. SOBRE EL MICROGÉNERO DE LA METAMORFOSIS

### 1. Consideraciones previas

A diferencia de la literatura latina en la que sí se ha conservado una obra y, más particularmente, un poema hexamétrico cuyo eje temático es la metamorfosis<sup>172</sup>, no se ha conservado ninguna composición, en prosa o en verso, en lengua griega dedicada a la materia metamórfica, a excepción del caso de la tardía *Colección de metamorfosis* de Antonino Liberal, que ofrece un ingente material mitográfico exclusivamente dedicado a la metamorfosis con un particular enfoque etiológico, lo que acerca así la colección al gusto del literato y lector helenístico, a pesar de tratarse de una colección del siglo II-III d.C. Bien es cierto que Ovidio debe ser un referente indispensable a la hora de abordar el estudio de la metamorfosis convirtiéndose así en una de las fuentes directas del género, aun en lengua latina, por la deuda literaria con sus antecesores: los eruditos helenísticos. Sin embargo, no es menos cierto el hecho de que muchas de las características que conforman la forma microgenérica en lengua griega difieren de la tradición metamórfica latina que se puede leer en los episodios ovidianos. Así, Antonino Liberal y su *Μεταμορφώσεων Συναγωγή* pasa a ser realmente la principal fuente de transmisión de la metamorfosis en lengua griega, no solo por el contenido propiamente temático, sino también por la forma y estilo de las historias recopiladas aquí, así como por los escolios al margen que dejan constancia de las fuentes, es decir, testimonios indirectos que permiten conocer la existencia de autores y obras de metamorfosis que no se conservan en la actualidad, pero que resultan de gran interés para el estudio de la metamorfosis en general y particularmente del tratamiento del género durante la época helenística. Es este el caso de Beo y su *Ornitogonía* (s. III-II a.C.), Nicandro de Colofón y su *Heteroioumena* (s. III-II a.C.), cuyas composiciones son citadas en la gran mayoría de relatos metamórficos de Antonino Liberal, el poeta alejandrino Didimarco y sus *Metamorfosis* (SH 378A), Antígono de Caristo (s. III a.C.) y sus *Alteraciones* (SH 50), autores y obras a los que hay que añadir ahora de acuerdo con las citas aportadas por el ps.-Plutarco en *Parallela minora* 22A a Teodoro<sup>173</sup> (SH 749 y 750) o en *Parallela minora* 5A a Calístenes y sus respectivas *Metamorfosis*, así como el poema metamórfico de Partenio de Nicea del que solo se conserva un fragmento en prosa, recogido por los escolios a Dionisio Periegeta y dedicado a la historia de Niso (frg. 23 Calderón, 27 Gallé, 24 Lightfoot), o el

---

<sup>172</sup> Ovidio y sus *Metamorfosis* o, por ejemplo, el caso de Emilio Mácer y *Ornitogonía* citado en varias ocasiones en Plinio (e. g. HN 10.7).

<sup>173</sup> Citado también por Probo en G. 1.399.

caso de Néstor de Laranda citado como autor de unas *Metamorfosis* en el léxico *Suda* (s. u. Νέστωρ v 261).

Pero igualmente fundamental es la existencia de otros testimonios indirectos no solo de obras metamórficas en sí mismas, sino de otros opúsculos que hicieron amplio uso de la metamorfosis, ya aparezcan citados en otras composiciones o colecciones como la de Antonino Liberal para el caso de Corina (Ant.Lib. 10: Miniades y Ant.Lib. 25: Metíoque y Menipe), Simias de Rodas y el poema hexamétrico *Apolo* (Ant.Lib. 20: Clinis), Hesíodo y las *Grandes Eeas* (Ant.Lib. 23: Bato), Hermesianacte de Colofón y su *Leontion* (Ant.Lib. 39: Arsínoe), mitógrafos como Ferécides del siglo III a.C. (Ant.Lib. 33: Alcmena), fuentes historiográficas del siglo IV a.C. como Menécrates de Janto (Ant.Lib. 35: boyeros) o Atanadas (Ant.Lib. 4: Cragaleo), Apolonio de Rodas en su obra epigramática (Ant.Lib. 23: Bato), Areo de Laconia en el poema *Cicno* (Ant.Lib. 12: Cicno), o bien la colección de Partenio Ἐρωτικὰ παθήματα (Parth. 11: Bíblide; Parth. 12: Circe; Parth. 13: Harpálice; Parth. 15: Dafne; Parth. 28: Clite; Parth. 33: racionalización de la petrificación de Niobe; frg. 28: Cometo), el ps.-Plutarco, por ejemplo, en los *Parallela minora* (*Par. min.* 5A y Calístenes o *Par. min.* 22A y Teodoro), las fuentes papirológicas como *PMich.* 1447v que cita el *Catálogo de las mujeres* de Hesíodo para la entrada de Acteón y de Alcíone, el nombre solo de Hesíodo para la entrada de Aretusa o incluso a Esquilo, además del caso de Ateneo (7.297A) que ofrece la referencia de Hédilo (test. 1 Gallé) y Hédile (frg. 1 Gallé) sobre la presumible historia metamórfica de Escila.

Pero no todo son testimonios indirectos, ya que conservamos muchas otras composiciones, en prosa y en verso, en las que la recurrente presencia de elementos relacionados en mayor o menor medida con la metamorfosis evidencia primero el incesante interés de los literatos por esta categoría mítica y también ofrece información muy necesaria que permite llegar a conocer la formación y desarrollo del microgénero particularmente desde los primeros años de la época helenística. Las fuentes directas abarcan *de facto* la mayor parte de la historia de la literatura griega: la etapa de la epopeya homérica, el período de los poetas griegos arcaicos y mitógrafos desde Hesíodo hasta el drama y, por último, la época helenístico-imperial. Aquí, como ya se ha mencionado en páginas anteriores, cabe destacar el caso de la *Iliada*, la *Odisea* y los himnos homéricos y los poemas cíclicos, los epinicios pindáricos y las obras dramáticas<sup>174</sup>, así como muy especialmente los poetas y mitógrafos de la edad helenística e incluso fuentes papirológicas (*POxy.* 4711): Teócrito, Calímaco,

---

<sup>174</sup> Cf. Forbes Irving (1990, pp. 13-19) y Buxton (2009, pp. 49-75).

Apolonio, Arato, Eratóstenes, Licofrón, los elegíacos y epigramatistas, Mosco, Bión, Conón, Paléfato o ps.-Apolodoro.

## 2. La categorización de la metamorfosis y los géneros literarios: presupuestos metodológicos

### 2.1. Elementos genéricos y estructura narrativa: amor, muerte y metamorfosis

Ya se ha hecho referencia en esta Tesis al hecho de que la metamorfosis implica cierto contacto entre el plano humano y el plano divino, de ahí que la participación, intervención o simple presencia de la divinidad sea un elemento indispensable en este tipo de *narrationes*. Sin embargo, la simple aparición o la decisiva mediación de los dioses en lo que respecta a los distintos procesos metamórficos que tienen lugar en el mundo terrenal se explican a partir de diversos motivos que propician la epifanía divina y, por ende, el inicio de la metamorfosis. Estas causas son en muchos casos el crimen vergonzoso o impiedad cometida por los mortales que provocan el inmediato castigo o venganza de parte de los dioses, así como, por el contrario, actos de piedad que determinan el premio, protección, salvación o auxilio de los seres mortales ante la imposibilidad de resolver algún problema, que solo se puede solucionar mediante la acción de una fuerza sobrenatural e incomprensible. Pero a todos estos contextos narrativos en los que los mitos de metamorfosis encajan a la perfección, hay que sumar también un elemento narrativo igualmente recurrente en los episodios metamórficos: el amor o lo erótico.

Aunque pueda parecer una obviedad, el amor está “en la base de toda la erótica griega”<sup>175</sup> ejemplificado, en primera instancia, en la épica homérica donde se plasmó el amor de distintos personajes mítico-legendarios, Paris y la espartana Helena, Héctor y Andrómaca, Aquiles y Briseida, Aquiles y Patroclo, o, en el plano divino, Zeus y Hera, Ares y Afrodita o Posidón y Tiro o Bóreas y las yeguas de Erictonio, hijo de Dárdano<sup>176</sup>, episodios englobados en la erótica mítica<sup>177</sup>. No obstante, la poesía lírica se volvió —lejos del vigor y magnanimidad épica— “un medio novedoso de expresión de los sentimientos”<sup>178</sup> convirtiéndose en una poesía más personal en la que lo erótico formaba parte indispensable, sobre todo a partir del Helenismo<sup>179</sup>. Pero volviendo a la

---

<sup>175</sup> Rodríguez Adrados, 1980, p. 169.

<sup>176</sup> *Vid. supra* p. 16.

<sup>177</sup> Como la atracción erótica forma parte indispensable de la compleja condición humana, el *eros*, de acuerdo con Jufresa Muñoz (2003, p. 144), tiene “un importante papel en el caudal de mitos que pueblan el universo imaginario de la humanidad”, en general, pero también en la identidad del griego antiguo, en particular. Es por ello por lo que el motivo erótico estará presente en gran medida en los distintos géneros de la literatura grecolatina.

<sup>178</sup> Villarrubia Medina, 2000, p. 12.

<sup>179</sup> Se trata de una poesía erótica personal que bien se diferencia de la poesía erótica ficticia.

lirica arcaica<sup>180</sup>, concretamente, en los poemas eróticos-trenéticos —como los llama Rodríguez Adrados— de Estesícoro (VI a.C.) se aprecia que el tópico del amor se une al tópico de la muerte en más de una ocasión<sup>181</sup>. Son composiciones en las que el tema central es la ausencia de amor, bien por haberlo perdido o por no encontrarlo, mientras que los personajes del poema, ya sea la heroína o el héroe, acaban muriendo. A pesar de los pocos versos que se conservan y de que conocemos algunos de los relatos por otros autores, sí podemos hacernos una idea de la forma y el contenido de estos poemas. Uno de los relatos (*PMGF* 277) cuenta la historia de Cálíce, personaje legendario que pone de manifiesto el patrón existente entre el amor (poesía erótica) y la muerte del héroe/heroína (poesía trenética). Ateneo (Ath. 14.619D) explica que Estesícoro escribió un poema sobre una joven llamada Cálíce en el que se narraba su amor desgraciado por Evatlo. Dice que, a pesar de que aquella le ruega a Afrodita que permitiera sus nupcias, el joven la rechaza. Este amor no correspondido provoca en ella tal sufrimiento que no puede seguir con su vida y se suicida finalmente arrojándose desde un peñasco<sup>182</sup>. A los tópicos del amor y la muerte se añade ahora el suicidio, elemento que también se observan en otros poetas arcaicos. Así ocurre en la historia de Neóbula en Arquíloco de Paros (VII a.C.), quien, de acuerdo con la leyenda (Hor. *Ep.* 6.13 y *Ep.* 19.25 y 30), se suicida, pues su padre Licambes no le permitió casarse con Arquíloco. Y por ello el poeta los hará objeto de sus yambos, de forma que tanto el padre como la hija acabarán suicidándose. O bien, el elegíaco Mimnermo de Colofón (VII a.C.) afirmaba que prefería morir a estar privado de los asuntos de Afrodita, *τεθναίην, ὅτε μοι μηκέτι ταῦτα μέλοι*<sup>183</sup>, o la propia Safo<sup>184</sup>. Es inevitable no mencionar la leyenda del suicidio de la poetisa de Lesbos, muy similar al de la protagonista del poema de Estesícoro, pues, al no obtener el amor de Faón, se arroja al mar desde una roca también en Leúcade, de acuerdo con la versión ovidiana (cf. *Ou. Her.* 15). Pero en Estesícoro (*Στησιχόρου δ' ἦν ποίημα*) es la propia Cálíce la que advierte de sus nefastas intenciones en el caso de no lograr la aceptación amorosa de Evatlo (Ath. 14.619D): *ἀλλ' εὐχομένης εἰ δύναίτο γυνὴ τοῦ Εὐάθλου γενέσθαι κουριδίᾳ ἢ εἰ τοῦτο μὴ δυνατόν, ἀπαλλαγῆναι τοῦ βίου*.

No se trata entonces solo aquí del suicidio en sí mismo, sino de la amenaza del amante con el suicidio, frecuente en otros testimonios de la literatura posterior, como ocurre en la novela de Longo cuando Cloe y Dafnis se prometen fidelidad con juramentos: *Ὁ μὲν δὴ Δάφνης τὸν Πᾶνα*

<sup>180</sup> Recordemos que, según Rodríguez Adrados, “la fuente de la lírica literaria es de tema erótico” (1995, p. 131).

<sup>181</sup> Dentro de esta poesía literaria erótica, influenciada por la erótica popular, Rodríguez Adrados afirma que hay numerosos tópicos como la angustia, la seducción, los celos o el abandono, temas que irán repitiéndose en las distintas composiciones. Es al tema de la mujer abandonada que se une “bien el tema del treno, bien el del deseo” ejemplificado en el personaje de Cálíce de Estesícoro. Pero, además, “se añade el deseo de muerte”, como se puede leer en otros autores como Safo o Anacreonte, “e incluso el tema del suicidio” (1995, p. 137).

<sup>182</sup> También en *Eust. II.* 1236.61 (4.503 Van del Valk).

<sup>183</sup> Cf. frg. 1 W. La misma idea se puede leer en otros poetas arcaicos como Íbico o Simónides (e. g. frg. 388 P.)

<sup>184</sup> Los fragmentos 216 y 217 (P.) incorporan también el binomio amor-muerte.



ᾧμοσεν ἐλθὼν ἐπὶ τὴν πίτυν μὴ ζήσεσθαι μόνος ἄνευ Χλόης μηδὲ μιᾶς χρόνον ἡμέρας. ἡ δὲ Χλόη τὰς Νύμφας εἰσελθοῦσα εἰς τὸ ἄντρον τὸν αὐτὸν Δάφνιδι ἔξεν καὶ θάνατον καὶ βίον (2.39.1-2)<sup>185</sup>. La misma idea aparece de nuevo en la novela de Caritón de Afrodísias, en la que Quéreas intenta quitarse la vida al menos en cinco ocasiones ante la inminente pérdida de Calíroë<sup>186</sup>. *Eros* y *Thanatos*, que, parafraseando a Jufresa<sup>187</sup>, desempeñan desde los tiempos de Homero<sup>188</sup> y Hesíodo<sup>189</sup> un papel muy importante en el imaginario tanto mítico como literario o filosófico de la Grecia antigua, tendrán asimismo una presencia mayor en el género de la novela, como se puede leer en Xen. *Eph.* 3.8.1-3, pues la protagonista Antía, creyendo muerto a su amado Habrócomes, decide suicidarse para escapar de un matrimonio que no desea, pero la pócima que ha ingerido no surte efecto. Más ejemplos se encuentran en la prosa de Jenofonte, en concreto en la historia de Pantea en la *Ciropedia*<sup>190</sup>, e incluso en autores más tardíos como el del poema *Hero y Leandro*, entre otros relatos históricos, legendarios o míticos.

Si aceptamos entonces la hipótesis de Rodríguez Adrados, hallaríamos otro ejemplo de amor y suicidio en la poesía arcaica, esta vez, en un fragmento anónimo en el que el estudioso presupone el episodio mitológico de Canapeo y Evadne, quien tras descubrir la muerte de su marido, enloquece y se suicida<sup>191</sup>. Así, el sentimiento desgraciado de locura o tristeza insoportable pasa a ser otra de las características propias de este tipo de relatos eróticos-trenéticos. Otros muchos episodios míticos que ejemplifican suicidios en hombres y mujeres se pueden leer en los diferentes géneros de la literatura griega como es el caso de las Cecrópides, Áyax, Antígona, el rey Egeo, Deyanira tras asesinar a Heracles, o Meneceo, de manera que no se trata de un tópico desconocido ni tabú para los griegos antiguos. Pero las razones que movían al suicidio de estos personajes son muy variadas:

---

<sup>185</sup> Otro ejemplo en la misma novela, esta vez, de amor homosexual sería 4.16.1: Ὁ δὲ Γνάθων προσεκκαυθεὶς τοῖς κατὰ τὸ αἰπόλιον γεγενημένοις καὶ ἀβίωτον νομίζων τὸν βίον, εἰ μὴ τεύξεται Δάφνιδος [...].

<sup>186</sup> Cf. Charito 1.1.8-9; 3.3.6; 4.3.9-10; 5.10.6-7; 6.2.8; 6.6.5; o 3.7.1, en el caso del tirano Dionisio, de manera que el motivo del amor frustrado que lleva a la autodestrucción del personaje no es en absoluto exclusivo de los personajes femeninos. Habría de señalarse además que el suicidio no llega a término en la novela porque *thanatos* queda lejos de ser la resolución del conflicto, mientras que se intensifica el *eros* de los amantes que “comparten la misma carga pasional que les lleva a desear la muerte en los momentos de separación, y por ello la amenaza de muerte, o incluso algún intento, están presentes a lo largo de la peripecia” (Jufresa Muñoz, 2003, p. 169).

<sup>187</sup> Jufresa Muñoz, 2003, p. 147.

<sup>188</sup> *Il.* 14.232-238. Aparte del pasaje citado, Homero proporciona otra historia mítica con el binomio amor-muerte (suicidio). Narra así que los dioses permitieron a Laodamia volver a la vida junto a su recién fallecido marido, Protesilao. Una vez que pasó el tiempo concedido por los dioses, Laodamia se da muerte a sí misma con el fin de seguir acompañando a su amado, esta vez, en el Hades (*Il.* 2.695 ss.).

<sup>189</sup> *Eros* como creador en la *Teogonía* de Hesíodo.

<sup>190</sup> Este relato amoroso y dramático tiene repercusión en las letras castellanas puesto que se puede releer en cuatro romances de Juan de la Cueva, aunque con gran manipulación literaria. A modo de ejemplo, la actitud de Pantea ante su inminente suicidio varía en gran medida de la versión jenofontea. Cf. Gallé Cejudo (2002).

<sup>191</sup> Cf. *PMG* 931(a).

locura, frustración, honor, furor, sacrificio o amor, entre otras razones<sup>192</sup>. Ahora bien, la muerte, a consecuencia de una pasión amorosa, podía darse de distintas formas, esto es, a través de un asesinato, accidente o suicidio. No obstante, el caso que aquí nos ocupa es el suicidio motivado por el *eros*, ya sea por la tristeza ante la pérdida del ser amado por su muerte o abandono (“una ejemplar fidelidad que se prolonga más allá de la muerte sugiriendo la falta de sentido de una vida sin amor”<sup>193</sup>), ya sea por miedo, promiscuidad, vergüenza, o bien a causa de relaciones amorosas incestuosas (“función de la muerte como liberadora del sufrimiento”)<sup>194</sup>.

Se aprecia, así pues, que el tópico de la muerte, como afirma Brioso Sánchez, termina convirtiéndose en el “único sustituto posible de la pérdida del amor”<sup>195</sup>. Tanto es así que dicho tópico se extiende a la literatura posterior en los géneros poéticos y en la prosa. Es evidente que los autores gustan de la dualidad amor/muerte, como evidencian, por ejemplo, algunos episodios de la tragedia en los que la heroína se suicida por amor<sup>196</sup>. El caso más clarividente es Fedra, que, por una parte, no puede soportar la vergüenza ante sus sentimientos incestuosos, pero, por otra parte, tampoco puede continuar con su vida sabiendo que jamás gozará del amor de Hipólito. Es el *eros* infundido por Afrodita lo que provoca los sentimientos incestuosos hacia su hijastro Hipólito y lo que la conduce a su suicidio. Tampoco hay que obviar a Hermíone en *Andrómaca* (e. g. E. *Andr.* 802-819) ya que se trata de otro personaje que se plantea acabar con su vida, bien ahorcándose, forma de suicidio puramente femenina, bien con una espada que está asimismo relacionada con las muertes por crímenes amorosos<sup>197</sup>. Se podría entonces considerar que los intentos frustrados de Hermíone por conseguir el amor de Neoptólemo son los que la llevan a querer terminar con su vida o el caso de Evadne<sup>198</sup>, por el dolor ante la pérdida de Canapeo, en *Suplicantes* (vv. 1012-1031)<sup>199</sup>. Sin embargo, parece que el honor (*timē*) y la vergüenza (*aidōs*)<sup>200</sup> son las principales causas de

---

<sup>192</sup> Cf. Asomatou *et al.*, 2016, p. 70: “The pain associated with abandonment and fear of public defamation, are both important factors in female suicide in Greek mythology. Noted examples are those of Stheneboea, daughter of Lobates and wife of Proteus, who committed suicide by unknown means, after being rejected by Bellerophon, and Phyllis, who fell in love with and married Demophon, and who later hanged herself when Demophon abandoned her”.

<sup>193</sup> Jufresa Muñoz, 2003, p. 162.

<sup>194</sup> *Ibidem*.

<sup>195</sup> Brioso Sánchez, 2002, p. 207.

<sup>196</sup> Este sería el caso de Macaria o Polixena. Filóstrato difiere de la versión eurípidea puesto que afirma que fue la propia heroína troyana la que se apuñala a sí misma a causa del amor no correspondido (*Her.* 51.3: Πολυξένης ὁ Ἀχιλλεύς ἦρα . . . ἦρα δὲ καὶ ἡ Πολυξένη τοῦ Ἀχιλλέως; *Her.* 51.6: τριταίου δὲ ἤδη κειμένου τοῦ νεκροῦ δραμεῖν ἐπὶ τὸ σῆμα ἐν νυκτὶ ξίφει τε αὐτὴν ἐπικλῖναι).

<sup>197</sup> Este sería el caso ahora en ámbito latino de la Fedra de Séneca.

<sup>198</sup> Aunque Van Hoff (1990, p. 116) especifica que la muerte de Evadne o también Alcestis son suicidios por devoción o fidelidad. En realidad, esa concepción de devoción y fidelidad por el esposo viene motivado por el amor hacia Canapeo o Admeto, respectivamente.

<sup>199</sup> Un caso de suicidio masculino por amor en la tragedia podría estar representado por Hemón en *Antígona*. El dolor que el joven sentía por la pérdida de Antígona podría ser la razón de su muerte, ya que se describe al joven abrazando a su amada (*S. Ant.* 1219-1225). Cf. Fernández Garrido (2006, p. 64).

<sup>200</sup> En cuanto al concepto de *aidōs*, Garrido afirma que se trata de uno de los principales atributos de feminidad, una “expresión de autocontrol requerido en esposas y doncellas” (2003, p. 126), en suma, una de las actitudes que las diferencia del hombre.

suicidio en la escena griega. Así, el motivo del suicidio aparece además en *Suplicantes* de Esquilo, en *Antígona*, *Traquinias*, *Edipo Rey* y *Áyax* de Sófocles, o en otras obras eurípideas como en *Heracles* y *Fenicias*. También en *Alcestris*, *Hécuba* (Polixena), *Heraclidas* (Macaria), *Helena* o en *Ifigenia en Áulide* (Ifigenia)<sup>201</sup>.

Centrándonos ahora más especialmente en la época helenística, observamos que los literatos de este período también recogieron la tradición del par amor/muerte. Ejemplo de ello es la poesía bucólica con Teócrito o Mosco, la épica con Apolonio de Rodas<sup>202</sup>, la elegía con Hermesianacte de Colofón, Fanocles o Alejandro de Etolia, Euforión, Nicandro o ya en la linde de la época helenística, Partenio de Nicea y sus *Amores apasionados*. No obstante, el patrón temático “amor-suicidio”<sup>203</sup> se extiende y se transforma en esta época. A la pasión erótica y al suicidio, hay que añadir un rasgo mítico más, la metamorfosis del personaje en cuestión. Tanto es así que en la mayoría de estos autores podemos leer que el relato mítico no termina con la muerte del amado o amante, sino con metamorfosis de distinta índole, siempre a raíz del suicidio. Recordemos que el gusto de los autores helenísticos por las metamorfosis viene dado por una serie de factores histórico-literarios. La enorme extensión del imperio de Alejandro, las múltiples conexiones entre las partes del territorio griego, los nuevos descubrimientos de regiones, pueblos remotos y sus extrañas costumbres, el avance de la ciencia como la astronomía o la medicina, el interés por la erudición por parte de los profesionales de las letras o el cosmopolitismo de los poetas y prosistas provocan esta profunda transformación de la literatura griega. En este marco histórico-literario, los relatos sobre metamorfosis, entre otras historias maravillosas englobadas en el género paradoxográfico, se convierten en una materia literaria muy preciada y muy acorde con la obsesión erótica y etiológica de los literatos helenísticos.

La estructura que encontraremos, entonces, en muchos de los textos será el rechazo o muerte del ser amado, el suicidio o intento de suicidio del amante y la metamorfosis bien de uno de los protagonistas o bien de ambos. Pero no solo quedarán estos relatos restringidos al Helenismo, sino que autores de la época imperial, bien latinos o griegos, también se hacen eco de esta estructura temática como el propio Ovidio o Antonino Liberal, fuente indispensable para conocer los compendios metamórficos de los autores helenísticos, hoy perdidos.

---

<sup>201</sup> También es destacable el caso de Electra (E. *El.* 685-689) o de Creusa (E. *Io.* 1061-1067). Se pueden mencionar asimismo varios casos masculinos como Filoctetes, bien arrojándose por un precipicio, bien clavándose una espada (S. *Ph.* 1001-1004), Orestes (E. *Or.* 945-950 o E. *IT* 973-975) o, en la comedia, Sóstrato en *El Misántropo*.

<sup>202</sup> Medea en las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas (3.785-800) se plantea la posibilidad de suicidarse porque es tan fuerte la pasión que siente hacia Jasón que está dispuesta a traicionar a su propia familia y después morir ahorcada o envenenada y todo motivado por Eros.

<sup>203</sup> Patrón temático lejos del amor feliz propio de la Comedia Nueva de Menandro o de algunos relatos como la historia de Aconcio y Cidipa de Calímaco o del género de la novela (Caritón, Jenofonte, Aquiles Tacio, Longo o Heliodoro).

A pesar de que el “element of love is highly prevalent in a large number of female suicides. Rejection from a desired other, either of the same or opposite sex, and unfulfilled love are both common causes for a multitude of female suicides”<sup>204</sup>, hay que tener también en cuenta a los personajes masculinos, y, más aun, en la literatura de época helenística en la que aparecen, de hecho, varios personajes suicidándose por motivos amorosos<sup>205</sup>. Un primer ejemplo puede ser el amor desgraciado entre Glauco y Melicertes, narrado en un poema, presumiblemente, elegíaco, hoy perdido, de Hédilo (frg. 1 Gallé). Hédilo podría haberse inspirado en la elegía que escribió su madre, Hédile, sobre otro amor desgraciado en un poema titulado *Escila* de la que solo se conserva un fragmento a través de una fuente indirecta, Ateneo de Náucratis (7.297A = frg. 1 Gallé). Cuenta así el antólogo que la poetisa ateniense (Ἡδύλη δ’ ἡ τοῦ ποιητοῦ τούτου μήτηρ, Μοσχίνης δὲ θυγάτηρ τῆς Ἀττικῆς ἰάμβων ποιητρίας) escribió un poema elegíaco (ἐν τῇ ἐπιγραφομένῃ Σκύλλῃ) en el que narra (ἱστορεῖ) que Glauco, divinidad marina, estaba enamorado de Escila (τὸν Γλαῦκον ἐρασθέντα Σκύλλης) y le lleva una serie de regalos (ἐλθεῖν αὐτῆς εἰς τὸ ἄντρον «ἢ κόγχου δωρήματ’» φέροντ’ «Ἐρυθραίης [sequitur frg. 1]):

Ἡδύλη δ’ [...] ἐν τῇ ἐπιγραφομένῃ Σκύλλῃ ἱστορεῖ τὸν Γλαῦκον ἐρασθέντα Σκύλλης ἐλθεῖν αὐτῆς εἰς τὸ ἄντρον  
 ἢ κόγχου δωρήματ’ —φέροντ’— Ἐρυθραίης ἀπὸ πέτρης,  
 ἢ τοὺς ἀλκυόνων παῖδας ἔτ’ ἀπτερύγους  
 τῇ νύμφῃ δύσπιστος ἀθύρματα. δάκρυ δ’ ἐκείνου  
 καὶ Σειρῆν γείτων παρθένος ᾤκτίσατο·  
 ἀκτὴν γὰρ κείνην ἀπενήχεται καὶ τὰ σύνεγγυς  
 Αἴτην<sup>206</sup>.

Más tarde, Ovidio retoma el mito y continúa la historia (*Met.*, 13.900 ss. y 14.1-74): Escila desdeñaba a Glauco por su aspecto, mitad pez mitad humano. Y por ello acude a Circe, enamorada precisamente del propio Glauco, para que le ayude a conseguir el amor de Escila. Sin embargo, como Glauco rechaza a Circe, la maga decide vengarse y prepara una poción con la que convierte a Escila en un terrible monstruo marino. La versión tradicional ovidiana contempla, así pues, un triángulo erótico, Glauco y Escila y Circe y Glauco, los desencantos amorosos de Glauco y Circe y

<sup>204</sup> Asomatou *et al.*, 2016, p. 70.

<sup>205</sup> Es cierto que el suicidio se ha considerado tradicionalmente “muerte de mujer por encima de cualquier otra cosa” (Loroux, 1989, p. 33), puesto que el suicidio masculino era sinónimo de cobardía, algo impropio del varón, a diferencia de la concepción de la mujer, como ya dijo Platón (*Lg.* 9.873d). Ello no empece para que podamos leer en la literatura —sobre todo a partir del período helenístico— episodios suicidas o intentos de suicidios por parte de personajes masculinos, bien históricos, bien ficticios. Sí resulta un hecho notable, no obstante, que la forma de darse muerte varía dependiendo del género del sujeto en cuestión. El ahorcamiento, por ejemplo, queda restringido al ámbito femenino. Cf. Garrido, 2003, p. 130. Más casos de suicidios de personajes masculinos se pueden leer en la literatura griega de época imperial. Se trata de la historia de un muchacho tan enamorado de la estatua de Afrodita en Cnido que termina arrojándose contra las rocas o al mar en los *Amores* 16 de Luciano: αὐτόν γε μὴν τὸν νεανίαν, ὡς ὁ δημόδης ἱστορεῖ λόγος, ἢ κατὰ πετρῶν φασιν ἢ κατὰ πελαγίου κύματος ἐνεχθέντα παντελῶς ἀφανῆ γενέσθαι. Así, el binomio amor-muerte va evolucionando desde un esquema “escorado en los personajes femeninos, hacia una mayor participación de las voces masculinas” (Jufresa Muñoz, 2003, p. 174).

<sup>206</sup> Cf. frg. 1 Gallé (*SH* 456).

la metamorfosis de Escila, precisamente la que desdeña el *eros* de Glauco. Es cierto que no hay constancia de la presencia de Circe o de muertes por suicidio, debido a la naturaleza inmortal de los personajes (quizá también por su naturaleza fragmentaria), en la elegía de Hédile, pero dicho tópico amor/muerte sí que está presente en la obra de Hédilo, de acuerdo con el testimonio de Ateneo (7.297A), ya que el samio o el ateniense (Ἡδύλος δ' ὁ Σάμιος ἢ Ἀθηναῖος) afirma que Glauco se arroja al mar tras haberse enamorado de Melicertes: Μελικέρτου φησὶν ἐρασθέντα τὸν Γλαῦκον ἑαυτὸν ῥῖψαι εἰς τὴν θάλατταν (Test. 1 Gallé), decantándose así por la versión homoerótica<sup>207</sup>. Si continuamos con la poesía elegíaca, en los *Amores* de Fanocles hallamos un relato mitológico de suicidio por amor, de nuevo, dentro de una relación homoerótica, Cicno y Faetón<sup>208</sup>. Pero, además del par amor/suicidio, el relato finaliza con la metamorfosis zoológica del personaje (frg. 6 Gallé): [...] *Plus enim iusto deflendo propinqui interitum deorum uoluntate in uolucrum cygnum abiit, qui perosus caelestis ignes paludes ac flumina, quibus insenesceret, est secutus*<sup>209</sup>. Hay que señalar igualmente que el elemento metamórfico está presente también aquí por medio de la alusión implícita a la transformación de las hermanas de Faetón en álamos que conecta el origen del ámbar con el llanto de las Helíades<sup>210</sup>, sin olvidar además que en los fragmentos 4b y 4c (Gallé) se cuestiona la metamorfosis de Zeus en águila para raptar a Ganimedes. Por su parte, Hermesianacte (frg. 9 Gallé) ofrece varios ejemplos de estos tópicos. Se trata de una poesía de índole amorosa con las características propias de la poesía alejandrina, como el gusto por los αἶτια, catálogos amorosos al estilo hesiódico o la erudición filológica. Pero también existen episodios de sede incierta sobre amores bucólicos con final desgraciado. Es aquí donde se puede leer la historia de Menalcas, quien se enamora de Euipe, pero que, a causa de su rechazo, termina suicidándose. De nuevo es una fuente indirecta la que proporciona el contenido del relato, en este caso, el argumento a la historia de Dafnis: [...] *<τὰ> ὑπὲρ Μενάλκου Χαλκιδέως, ὃν φησιν Ἑρμησιάναξ ἐρασθῆναι τῆς κρηναίας Εὐίπτης καὶ διὰ τὸ μὴ τυγχάνειν αὐτῆς κατακρημισθῆναι*<sup>211</sup>.

<sup>207</sup> Se trata entonces de un nuevo intento de suicidio (καταποντισμός), a causa de la naturaleza inmortal de Glauco.

<sup>208</sup> Cf. *infra* n. 330.

<sup>209</sup> Otra historia más enigmática que ofrece Fanocles es la del amor homosexual entre Agamenón y Argino (frg. 5 Gallé) pues se desconoce si la persecución del rey de los griegos obligó a Argino al suicidio o fue simplemente un fatal accidente. Se trata de un pasaje conjetural, aunque Plutarco menciona el hostigamiento —que no la muerte de Argino—, mientras que el esquema mítico de Fanocles en otros relatos conduciría a esta hipótesis. De otra parte, Ateneo y Esteban de Bizancio atestiguan que el joven murió en el río Cefiso (Beocia). En todo caso, de ser un suicido, estaríamos ante otro relato con la estructura amor (homosexual, propio de la obra fanoclea) y muerte (suicidio), pero sin la solución final de la metamorfosis, a diferencia del pasaje de Cicno en la misma obra. Cf. Prop. 3.7.21-24, Ath. 13.603D, St.Byz. s. u. Ἄργυυνος (114.10 Meineke), Plu., *Brut. anim.* 7 y quizá el *POxy.* 3723 (frg. *adesp.* 7). Un análisis mucho más detallado sobre este pasaje se puede leer en Gallé Cejudo (2006).

<sup>210</sup> Sobre la metamorfosis fitológica de las Helíades, *vid. infra* el apartado III 4.2.5.

<sup>211</sup> *Test. Sch. Theoc. Id. 9 argum.*

Otros casos sobre motivos eróticos desgraciados estarían presente en la obra del de Colofón, tampoco conservados, pero transmitidos por otros autores como Partenio o Antonino Liberal<sup>212</sup>. Hay que señalar en primer lugar el episodio de Leucipo (Parth. 5) que se había enamorado de su hermana (amor incestuoso 5.2.1: οὗτος [...] εἰς ἔρωτα ἀφικόμενος τῆς ἀδελφῆς, τέως μὲν ἐκαρτέρει) y que, causa de la pasión infundida por Afrodita (κατὰ μῆνιν Ἀφροδίτης), amenaza con darse muerte (suicidio 5.2.5: εἰ γὰρ αὐτῷ μὴ συνεργήσειεν, ἀποσφάζειν αὐτὸν ἠπεῖλει). Tras conocer la infidelidad, el prometido de la joven planea con Jantio, su futuro suegro, capturar al amante. Sin embargo, por error, el padre asesina a su propia hija en el tálamo, creyendo que era el amante, mientras que Leucipo, por defenderla, asesina también al atacante, es decir, a su propio padre. Aunque no se produzca aquí la metamorfosis de ninguno de los personajes, que encajaría sobremanera, por otra parte, en el contexto narrativo, sí leemos varios aspectos interesantes. El primero de ellos es el amor incestuoso que en otros autores, como Partenio, será característico de este tipo de relatos y el segundo el intento o amenaza de suicidio que finalmente no se lleva a cabo, presente también en otras narraciones, como se ejemplificará más adelante. La secuencia temática ahora completa de amor, suicidio y metamorfosis se encuentra en *Μεταμορφώσεων Συναγωγή*, en concreto, en el relato de Arceofonte y Arsínoe. Antonino Liberal es el que transmite dicho relato en su *Colección de metamorfosis* (Ant.Lib. 39) y el escolio al margen del código *Palatino Graecus Heidelbergensis* (398) advierte que la historia se encontraba ya en el libro II de la *Leontion* (fig. 2 Gallé). Cuenta así que Arceofonte se enamora de Arsínoe, hija del rey de Salamina, pero que esta lo rechazó por su origen fenicio. Aunque el joven insistía a base de regalos y a través de la nodriza como intermediaria, la joven permanecía inamovible en su decisión. Al no poder soportar tal sufrimiento, el joven ἀποθνήσκει κατὰ τροφῆς ἔνδειαν. Se realizó un entierro público y al paso del cortejo fúnebre, Arsínoe se asoma a la ventana porque quería ver cómo ardía el cuerpo de Arceofonte. Afrodita, encolerizada ante tal arrogancia de la *irrisor amoris*, decide castigarla convirtiéndola precisamente en piedra<sup>213</sup>. Se aprecia en la *narratio* el tópico del amor no correspondido, en este caso, es la joven la que rechaza al enamorado, la muerte a través del suicidio

---

<sup>212</sup> Ya pone de manifiesto Del Canto Nieto que, por una parte, es muy significativo el hecho de que el mismo manuscrito haya conservado tanto los *Amores apasionados* de Partenio como la *Colección de metamorfosis* de Antonino Liberal porque parece que “las leyendas del segundo son el equilibrio de lo quebrado en las primeras” historias desgraciadas de de Nicea. Y por ello que sostenga que sean “el mismo tipo de leyendas, pero en las segundas encontramos una transformación como consuelo o castigo” mientras que en Partenio todo “se muestra tan solo en el mundo del deseo” y en Antonino Liberal todo “tiene una resolución” (1989, p. 127), de ahí la estrecha relación existente entre ambas composiciones en cuanto al microgénero de la metamorfosis se refiere.

<sup>213</sup> De ahí el *aition* de la *Venus prospiciens* o la *paraciptousa*. Es el mismo relato de Ifis y Anaxárete de las *Metamorfosis* de Ovidio (14.699 ss.) o de Gorgo y Asandro en Plutarco (*Amat.* 20). Cf. *infra* el apartado IV 1.1 de esta Tesis.

(el único caso que se puede leer de inanición en estos contextos eróticos)<sup>214</sup> y finalmente la metamorfosis, no del enamorado, sino esta vez de la cruel Arsínoe. Recordemos que en el episodio mitológico de Glauco y Escila ocurre algo similar, a saber, la que desdeña el amor de Glauco es castigada también por otra divinidad, Circe. Si hubiera aceptado, en cambio, la propuesta del dios marino híbrido, quizá no hubiera sido convertida precisamente en un monstruo del mar. O, por último, un fragmento de la obra elegíaca de Alejandro de Etolia, transmitida de nuevo por Partenio (Parth. 14). El relato putifariano refiere cómo Cleobea se enamora de Anteo (ἔρασθεισα), pero al ser rechazada (ἀπεωθεῖτο), ella lo asesina primero y se suicida después (ἀναρτᾷ ἑαυτήν), ya que no podía soportar ni la pasión, ni la culpa por la muerte de Anteo (σφοδρῶ ἔρωτι τοῦ παιδός)<sup>215</sup>.

Uno de los relatos amorios que ha gozado de más repercusión literaria a partir de la época helenística es el de Bíblide y Cauno. Este relato era ya legendario en el siglo IV a.C. por las referencias halladas en la *Retórica* (2.25) de Aristóteles, Καύνιος ἔρωσ, como ejemplo de amor incestuoso<sup>216</sup>. En la versión canónica del episodio, Bíblide se enamora perdidamente de su hermano Cauno, y, al enterarse este de los sentimientos incestuosos de su hermana, decide dejar su Mileto natal y fundar una nueva ciudad que lleva su nombre, Cauno. La joven Bíblide, no pudiendo soportar la pérdida de su hermano, decide suicidarse, bien colgándose de una encina, bien arrojándose de una roca<sup>217</sup>. No obstante, el gran amor de la joven y su trágico final no muere con ella pues de sus lágrimas brotó una fuente de su mismo nombre. A pesar de que todos los autores proporcionan datos diferentes, habría de señalarse que la secuencia amor, suicidio y proceso metamórfico, está presente en la mayoría de las fuentes que introducen en sus composiciones la historia de Bíblide y Cauno.

Es Teócrito el primer autor helenístico que se hace eco del relato, aunque bien es cierto que apenas da detalles de la historia. En su *Idilio 7* Teócrito reproduce el canto de Simíquidas sobre los amores de Arato, amigo suyo, y es aquí cuando se dirige a los Amores (primer elemento de la

---

<sup>214</sup> Fedra intenta suicidarse por inanición (E. *Hipp.* 274-77) pero finalmente se decanta por el ahorcamiento. Quéreas, por su parte, también lo intenta, pero su amigo Polimarco se lo impide (Charito 6.2.8): Χαίρεας δὲ οὐχ ἤπτετο τροφῆς, οὐδὲ ὄλωσ ἤθελε ζῆν; o también Argantone en Parth. 36, en el caso de adoptarse la *enmendatio* σιτὰ καὶ ποτὰ μὴ de Rhode sobre el texto del códice *Palatinus Graecus Heidelbergensis* (148), una corrección del todo innecesaria como demuestra Gallé Cejudo (2023, en preparación). Si no se aceptara entonces dicha corrección, estaríamos más bien ante otro final metamórfico en la *narratio* parteniana.

<sup>215</sup> Dicho relato genera el *aition* histórico de la sucesión del trono de Mileto.

<sup>216</sup> También en Diogeniano (Diogenian. 1.5.71): Καύνιος ἔρωσ: ἐπὶ τῶν μὴ κατορθουμένων ἐπιθυμιῶν. Καύνου γὰρ ἔρασθεισα ἡ ἀδελφὴ καὶ μὴ τυχοῦσα τοῦ ἔρωτος, ἀνεῖλεν ἑαυτήν; en St.Byz. (p. 370): Καύνος, πόλις Καρίας, ἀπὸ Καύνου, οὗ ἡ ἀδελφὴ Βυβλὶς ἔρασθεισα φεύγοντος ἐκείνου [ἀπήγξατο]. ὅθεν ἡ παροιμία ὁ Καύνιος ἔρωσ; en *Suda*: (1138) Καύνιος ἔρωσ: ἐπὶ τῶν μὴ κατορθουμένων ἐπιθυμιῶν. Καύνος γὰρ καὶ Βύβλις ἀδελφοὶ ἐδυστύχησαν; en Eustacio (*in D.P.* 533.8-10): Ἰστέον δὲ ὅτι καὶ πόλις ἐστὶ Καρίας λεγομένη Καύνος, ἀπὸ τινος Καύνου ἀνδρὸς, οὗ ἔρασθεισα ἡ ἀδελφὴ Βυβλὶς ἀπήγξατο· ὅθεν καὶ ὁ παρὰ τῆ παροιμία Καύνιος ἔρωσ, ἐπὶ τῶν ἀθέσμως ἐρώντων ἢ καὶ ἐπὶ τῶν βλαβέντων ἐφ' οἷς ἀθέσμως ἠράσθησαν; o en Apostolio (2.9.39) Καύνιος ἔρωσ: ἐπὶ τῶν μὴ κατορθουμένων ἐπιθυμιῶν. Καύνου γὰρ ἔρασθεισα ἡ ἀδελφὴ καὶ μὴ τυχοῦσα τοῦ ἔρωτος ἀνεῖλεν ἑαυτήν.

<sup>217</sup> Aunque la mayoría de los personajes femeninos acaban colgados, también ella pueden decidir darse muerte con la soga, con la espada o arrojándose de algún precipicio (cf. Garrido, 2003, p. 130).

secuencia) para decirles que se alejen de las fuentes Hiétide y Bíblide (7.115). Sugiere o rememora de forma implícita y con rápido apunte el mito de la fluidificación de la joven, confiando en el conocimiento del lector. Bien es cierto que no se hace referencia directa al suicidio de Bíblide pero sí aparece el resultado de la transformación, lo que implica el cambio de estado de la joven. No debemos obviar tampoco el hecho de que dicha fuente estaba situada en Mileto donde había un santuario dedicado a Afrodita (*Id.* 28.4), lo que de nuevo evocaría el amor desgraciado de los hermanos. En cambio, es el escoliasta de los idilios (*Sch. Theoc. Id.* 7.115) el que proporciona más información acerca del relato. Se decanta por la versión que refiere que es el propio Cauno el que se enamora de Bíblide (ἦς ἐρασθεὶς ὁ Καῦνος ἀπέλιπε Μίλητον) y que, por ello, se marcha de Mileto. También apunta que Bíblide, al no soportar el dolor (μὴ φέρουσα), se ahorca (ἀπήγγξατο), surgiendo de ella una fuente del mismo nombre (ταύτης ἡ κρήνη ὁμώνυμος). Rasgos similares están presentes en la versión de Nicéneto transmitida por Partenio en su *narratio amatoria* sobre Bíblide (Parth. 11). Nicéneto en su poema hexamétrico refiere tanto el enamoramiento de Cauno (Βυβλίδα, τῆς ἦτοι ἀέκων ἠράσσατο Καῦνος), su marcha y la fundación de una ciudad (ἐνθ' ἦτοι πτολίεθρον ἐδείματο πρώτος Ἴώνων), como el profundo lamento de la joven (Καῦνου ὠδύρατο νόστον) y la alusión a una posible transformación (ὄλολογόνοσ οἴτον ἔχουσα). Una vez más Partenio parece presentar una versión de la metamorfosis única, ya que, en lugar de la fluidificación, refiere que Bíblide, ὄλολογόνοσ οἴτον ἔχουσα, vagaba lejos de la ciudad llorando la marcha de Cauno. Conón (*Narr.* 2), por su parte, aunque mantiene elementos coincidentes con la versión de Nicéneto y del escoliasta de Teócrito, sí proporciona más antecedentes de la historia. Narra que fue Cauno el que se enamora de su hermana, pero insinúa que el sentimiento podía ser mutuo debido a los intentos de olvidarse de la joven. También recoge su marcha y la fundación de Cauno. Pero el elemento innovador está en Bíblide, puesto que relata que vagó por diferentes regiones en busca de su hermano hasta que se suicida colgándose de un nogal<sup>218</sup>. Introduce además la formación de una fuente con sus lágrimas, aunque no menciona el lugar en el que se encontraría dicha fuente (como ocurre en Nicéneto) frente a la versión de Partenio, el escolio teocriteo o Pausanias que la ubica en Mileto. Varios siglos después, Nono de Panópolis sigue la versión anterior pero omite el suicidio de la joven. Sí mantiene la metamorfosis, es decir, la fluidificación. No obstante, el cambio de estado de la joven podría funcionar como el elemento “mortal” de la estructura amor, muerte/suicidio y metamorfosis.

<sup>218</sup> Elemento coincidente en Ovidio y, de acuerdo con Lightfoot, también en Nicéneto puesto que el poeta sostiene expresamente: Βυβλις ἀποπρὸ πυλῶν Καῦνου ὠδύρατο νόστον.



En el relato de Partenio se ofrecen otras versiones sobre el mito de la joven milesia. De acuerdo con el escolio titular del código *Palatinus Graecus Heidelbergensis* 398 (186v), la historia se encontraba también en la obra de Aristócrito, *Sobre Mileto*, y en Apolonio de Rodas en su *Fundación de Cauno*. Ahora bien, aunque Partenio no dice expresamente, excepto en el caso de Nicéneto o el suyo propio, de qué autor procede cada versión que resume, el relato varía en algunos aspectos. Ejemplo de ello es que ya no es Cauno sino Bíblide la que se enamora de su hermano<sup>219</sup>. Es ella misma la que se lo comunica (λόγους αὐτῷ προσφέρειν), a diferencia de la versión ovidiana. Y este, al conocer su sentimiento incestuoso, la desprecia y se marcha de Mileto (origen del *aition* fundacional de Cauno). La joven no podía soportar el dolor y se ahorca (δειρὴν ἐνεθήκατο) en una encina (κατὰ στυφελοῖο σαρωνίδος). La misma versión ofrecerá Partenio en los hexámetros de uno de sus poemas que reproduce aquí<sup>220</sup>. El elemento amoroso y el suicidio de la joven están en la *narratio* pero no la metamorfosis que, a pesar de que el poeta tiene pleno conocimiento de ella, evita. Se trata de una racionalización del episodio mítico, como ocurre en muchas de las historias de Partenio. Sin embargo, es curioso que, para ejemplificar el dolor de Bíblide, el de Nicea se hace eco precisamente de otra metamorfosis zoológica (implícita), relacionada con las aves. Esto es la historia de Aedón, convertida en un ruiseñor, que lamenta con sus trenos por siempre la pérdida de su hijo Itis. Aunque Partenio presenta una racionalización del relato, incluye igualmente la versión de otros autores (τινες) en la que sí se menciona la conversión de sus lágrimas en una fuente local del mismo nombre (uno de los αἴτια del relato). Siguiendo la hipótesis de Lightfoot, es improbable que Partenio, siendo un autor que ha escrito sobre metamorfosis<sup>221</sup>, no incluyera en su poema dicha versión. Explica entonces que λέγεται δὲ καί... φασὶ δὲ τινες podría tratarse solo de una fórmula de modestia propia del género epistolar. Así Partenio ofrecería a Cornelio Galo tanto las versiones de otros autores, como sus propias variaciones para que sea el mismo poeta latino quien determine qué versión del episodio histórico-mítico se adecua más a su composición.

No podemos pasar por alto otro de los autores helenísticos que escribió unas *Metamorfosis*, Nicandro de Colofón. Bien es cierto que conservamos el contenido de sus *Metamorfosis* gracias a los resúmenes de Antonino Liberal, pero es igualmente revelador analizar las diferencias con la versión de otros autores del Helenismo. En cuanto a las similitudes, hay que señalar el amor de Bíblide hacia su hermano, la fundación de Cauno (sin la marcha del joven), la imposibilidad de la milesia de resistir su enloquecedor amor<sup>222</sup>, el suicidio y la formación de la fuente homónima. Pero

<sup>219</sup> Es esta la versión del propio Partenio y de la mayoría de autores.

<sup>220</sup> Parth. 11.4 (frg. 32 Calderón, 33 Lightfoot).

<sup>221</sup> Cf. frg. 23 Calderón (24a+b Lightfoot).

<sup>222</sup> Según Almirall i Sardá (2012, p. 185, n. 277), Nicandro no gustaba tanto de motivos eróticos como otros autores helenísticos, de manera que su versión es “más continguda que no les altres”.

Antonino proporciona otros datos como la llegada de Mileto y la fundación de la ciudad, especifica que Bíblide y Cauno son hermanos gemelos o también el hecho de que no incluye la huida de Cauno para evitar el posible incesto. Tampoco menciona ni la confesión del amor (presente en Ovidio o Partenio) ni el episodio de la errante Bíblide (presente en Ovidio o Conón). No obstante, lo que más llama la atención es la variación en la forma del suicidio. Recordemos que se ahorca de un árbol en el escolio a Teócrito, Conón, Partenio y probablemente en Apolonio (si tenemos en cuenta otras historias como la de Clite), a diferencia de la versión que describe aquí Antonino. La joven intenta suicidarse arrojándose desde una roca pero las ninfas Hamadriades<sup>223</sup>, compadecidas del dolor de Bíblide, la transforman en una de las ninfas (αὐτὴν ἤλλαξαν ἀπ' ἀνθρώπου εἰς δαίμονα). A pesar de que no leemos aquí cómo Bíblide se cuelga de un nogal o una encina, el elemento fitológico sí está presente por el hecho de que se convierte en una ninfa de los árboles (ὠνόμασαν ἀμαδρυάδα νύμφην Βυβλίδα). Y, además, tampoco se evita el elemento de la fuente, pues dice que de la roca de la que se arrojó la milesia manaba agua, respetando de una forma velada el αἴτιον helenístico (τὸ ῥέον ἐκ τῆς πέτρας ἐκείνης ἄχρι νῦν παρὰ τοῖς ἐπιχωρίοις Δάκρυον Βυβλίδος). Consigue así fundir los dos elementos de la naturaleza, árbol y agua, elementos importantes si se relaciona la leyenda con un posible culto a Bíblide<sup>224</sup>.

Es cierto que en las historias homoeróticas no es tan característico por lo general el suicidio de uno de los personajes, de manera que parece que los relatos que siguen la estructura narrativa amor, suicidio y metamorfosis retratan relaciones funestas en marcos heterosexuales. No obstante, además del poema de Glauco y Melicertes en Hédilo, Nicandro también proporciona una historia de amor homoerótico funesto en la literatura helenística. Se trata de la historia de Cicno y Filio, transmitida por Antonino Liberal en su recopilación (Ant.Lib. 12)<sup>225</sup>. Cicno, el hijo de Apolo y Tiria (Hirie en Ovidio), a causa de su belleza, fue un joven con numerosos pretendientes a los que desdeñaba. A Filio, uno de estos pretendientes, lo trataba de igual manera pero el joven persistía en su amor. Tras encomendarle Cicno una serie de arduos trabajos, Filio decidió no acatar más las órdenes de Cicno. El joven decide suicidarse arrojándose al lago Conope, en Etolia. Nos encontramos de nuevo con el elemento erótico (ἐρασταὶ πλεῖστοι διὰ τὸ κάλλος), la muerte en forma de suicidio (κατέβαλεν ἑαυτὸν εἰς Κωνώπην) y una desaparición (ἠφανίσθη) que dará lugar a

<sup>223</sup> La intervención de las Hamadriades “sembla congruent amb aquesta segona forma del relat”, ya que en otras versiones Bíblide se suicida colgándose de un árbol (Almirall i Sardá, 2012, p. 185).

<sup>224</sup> Estaríamos entonces ante un αἴτιον etnográfico, por el culto instaurado, geográfico por el nombre de la montaña y, de acuerdo con la clasificación de Valverde Sánchez, también un αἴτιον de tema de la naturaleza (1994, p. 95).

<sup>225</sup> Este relato solo se encuentra en Antonino Liberal y Ovidio, por lo que, si confiamos en la veracidad de la *manchette* del código único que transmite la historia (*Cod. Pal. Gr. Heidelb.* 398), Nicandro (en el libro III de sus *Metamorfosis*) o Areo el Laconio en su poema *Cicno* serían las fuentes de las que bebieron ambos autores para la redacción de la trágica historia de Cicno y Filio.

la metamorfosis final<sup>226</sup>. Apolo es el intermediario divino que ejecuta la transformación (βουλή Ἀπόλλωνος) de Cicno (y también de su madre) en cisne y de ahí el αἴτιον, ya que la laguna pasará a conocerse como “Cicnea” (ἡ λίμνη... Κυκνεΐη). Al igual que ocurre con los relatos de Arsínoe o Escila, Cicno, el que desdeña a su enamorado, será el que sufra la metamorfosis por arrogancia (καθ’ ὑπεροψίαν). Recordemos que Escila despreciaba a Glauco por su aspecto, Arsínoe a Arceofonte por su origen fenicio y Cicno por creerse superior a sus pretendientes.

Por otra parte, el relato de Clite y Cícico está presente solo en autores helenísticos y, más tarde, en las *Argonáuticas Órficas*. De acuerdo con la *manchette* de la obra de Partenio, dicho relato se encuentra en el *Apolodoro* de Euforión de Calcis. Gracias a un escolio a Apolonio (*Sch. A.R.* 1.1063) verificamos que Euforión cuenta que la esposa de Cícico no era Clite sino Larisa, que estaban a punto de casarse, que ella fue violada antes por su padre y que Cícico murió en combate<sup>227</sup>. Apolonio, al igual que Partenio —quien parece que sigue la versión del de Rodas<sup>228</sup>—, asegura que ya se habían casado Clite y Cícico cuando este luchó contra los Argonautas. Coinciden en la muerte del rey, en la tristeza que sienten todos tras su caída (στρυγερὸν δ’ ἄχος en *A.R.* 1.1054 o ἀλγεινὸν πόθον en *Parth.* 28), en el sufrimiento de su esposa, en el suicidio (ἀψαμένη βρόχον αὐχενί en *A.R.* 1.1065 o ἀπό τινοῦ δένδρου ἀνήρτησεν en *Parth.* 28.2). Apolonio, por su parte, finaliza la historia con la fluidificación de la noble Clite (vv. 1066-1070). Son las propias ninfas, divinidades menores, las que transforman las lágrimas en una fuente del mismo nombre (αἴτιον). Una versión similar ofrece Deíoco (s. IV-V a.C.?) quien afirma que Clite era θυγάτηρ Μέρπος, que se casó con Cícico (ἦν Κύζικος ἔγημεν) e igualmente relata que se suicidó por la pena de amor (ὑπὸ λύπης τελευτῆσαι). No se especifica cómo se suicida Clite pero sí finaliza el episodio con la metamorfosis: καὶ ὅτι ἡ ἐκ τῶν δακρῦων ταύτης κρήνη ἐν Κυζίκῳ ἐγένετο κληθεῖσα ἐπὶ τῷ ὀνόματι αὐτῆς Κλειτή<sup>229</sup>. Expone así que de las lágrimas de la joven surgió (ἐγένετο)<sup>230</sup> una fuente del mismo nombre allí en la misma ciudad de Cícico, concediéndonos así dos αἴτια de temática geográfico-natural. Partenio, por su parte, omite la metamorfosis, hecho curioso en tanto que, como afirma Lightfoot, el relato de Apolonio sobre la fluidificación de Clite es el modelo de Partenio para

<sup>226</sup> Ovidio, sin embargo, presenta una versión diferente, puesto que Cicno se suicida arrojándose desde una roca y en el aire se transforma en cisne (*Met.* 7.377-379).

<sup>227</sup> A pesar de que el escolio titular del código transmisor de la obra de Partenio afirma que la primera parte del relato del de Nicea es la versión euforionea, debemos tener en cuenta que Estrabón (13.3.4) también hace referencia a ciertas particularidades de la región de Larisa. Dice así que Piaso, jefe de los pelagos, violó a su hija Larisa y ella, para hacerle pagar dicho ultraje, lo dejó caer dentro de una tinaja. Cf. *Eust. Il.* 357,43 (1.561 Stallb.).

<sup>228</sup> En cambio, para Rohde, la fuente de Partenio debía ser los *Aitia* de Calímaco; cf. Lightfoot (1999, p. 523).

<sup>229</sup> *FGrHist.* 471 F 4-F 10 (*Sch. A.R.* 1.976, 1.1063, 1.1065).

<sup>230</sup> Forma verbal empleada para la descripción de relatos metamórficos e. g. *Luc. Im.* 1; *Luc. DIud.* 14; *Luc. DDeor.* 15.2.3; *Luc. DMort.* 28.3; *Ach. Tat.* 1.5.5; *Palaeph.* 8; *Paus.* 8.2.5; *Ant.Lib.* 11; *Ant.Lib.* 28; *Ant.Lib.* 31; *Ant.Lib.* 32; *Nonn. D.* 27.202; *Parth.* 15; *AP* 5.109 (*Antip.Thess.* 53 G.-P.); *AP* 5.125 (*Bass.* 1 G.-P.); *AP* 5.307 (*Antiphil.* 13 G.-P.); *AP* 9.453. Para más detalles, *vid.* Anexos 1 y 2.

otra heroína, Bíblide<sup>231</sup>. Encontramos aquí otra de las racionalizaciones del de Nicea, quizá no tanto con la intención de subrayar “the emotionalism of plain suicide”<sup>232</sup>, como de despegarse de la historia metamórfica narrada por Apolonio o incluso por él mismo en sus *Metamorfosis*, a modo de contragénero. El mitógrafo Conón, sin embargo, se separa de las versiones de Apolonio y Partenio. Sostiene que Cícico fue expulsado de Tesalia y fundó una ciudad en el Queroneso y que, al ver naves tesalias, ataca a los Argonautas. También afirma que no se le tributaron honores a Cícico, a diferencia de Apolonio o, en el ámbito latino Valerio Flaco, y que se casa con Clite, hija de Mérope, para aumentar su poder (motivo propio de las narraciones de Conón, el héroe extranjero se casa con una princesa local). Omite tanto el suicidio de la joven como su metamorfosis en fuente homónima. Lo mismo ocurre en la tradición latina con el poeta Valerio Flaco que tampoco introduce el final nefasto de Clite. No obstante, hace especial hincapié en la descripción de los lamentos de esta, por ejemplo, cómo abraza al muerto (*exsanguis miscere amplexibus artus*) tendido en el suelo, escena similar en la *narratio* parteniana (περιεσχέθη ο έρριμμένον). Habrá que esperar varios siglos para leer de nuevo en la literatura el relato de Clite y Cícico con el patrón completo de amor, suicidio y metamorfosis, en concreto, en las *Argonáuticas Órficas* (vv. 594 ss.)<sup>233</sup>. A pesar de que hay ciertas diferencias como el asesinato de Cícico a manos de Heracles —no de Jasón— o la detallada descripción de los certámenes fúnebres dedicados al rey, las similitudes con Apolonio y el relato de Partenio son igualmente relevantes. Se pone de manifiesto el sufrimiento de Clite ante la noticia de la muerte de su marido (δρυπτομένη ο έκώκυεν) o la descripción del suicidio ([...] άμφι δέ δειρήσ / άψαμένη μήρινθα, βρόχω άπό θυμόν όλεσσε). La metamorfosis, en cambio, difiere de la versión del de Rodas. Se cuenta en las *Argonáuticas Órficas* que la propia tierra (Γη), no aquí las ninfas, fue la que hizo brotar una fuente perenne a la que los vecinos llaman Clite: ύποδεξαμένη πλακι δάκρυα πίδακος ήκε / βλύζουσ’ άργυροειδές ύδωρ κρήνης άπό μέσσης / άέναον. Ya fueran las ninfas o Gea, es evidente que la metamorfosis es la que crea el αίτιον (άέναον), relacionado con la naturaleza y geografía de la propia región (cerca de la ciudad de Percote en el Helesponto).

En la obra de Euforión, concretamente en el *Tracio*, se puede observar que la intención del poeta “está dirigida más bien hacia el estricto incesto” o “bodas desdichadas”, de manera que los mitos contarán con una relación conceptual evidente. Por ello Clúa Serena afirma que Euforión

<sup>231</sup> De otro autor helenístico, Neantes, podemos leer que comparte la versión de Deíoco, pero que también sigue el relato apoloniano (*Sch. A.R.* 1.1063): ‘Ο μόν Απολλώνιος νεόγαμον τόν Κύζικον [και άπαιδα] ιστορεϊ, Εύφοριών δέ έν Απολλοδώρω μελλόγαμον, τήν δέ Κλείτην ού Μέροπος λέγει θυγατέρα, Θρήσαν δέ τήν Πιάσου ... Εύάνθης (Νεάνθης?) δέ έν τοϊς Μυθικοϊς συμφωνεί τῷ Απολλωνίω. En cambio Euforión narra que Clite ni se suicida, ni sufre una transformación: Εύφοριών δέ έν Απολλοδώρω μελλόγαμον. τήν δέ <γαμετήν> ού Κλείτην <τήν> Μέροπος λέγει θυγατέρα, Λάρισαν δέ τήν Πιάσου· ούδὲ παθεϊν τι, άπαχθήναι δέ αὐτήν ύπό τοῦ πατρός.

<sup>232</sup> Lightfoot, 1999, p. 230.

<sup>233</sup> Cf. Sánchez Ortiz de Landaluce (2005).

narra “ciertos mitos aprovechando los demás mitemas —semejantes— de los otros mitos también mencionados”<sup>234</sup>. Pero son mitos directamente relacionados con “vicisitudes amorosas” y un “final desgraciado” dentro del contraste amor/muerte. Sabemos que los contenidos eróticos eran temática preferente para los poetas helenísticos y, entre ellos, Euforión, aunque “los temas euforíneos tenían, a menudo, un desarrollo triste”<sup>235</sup> que bien encajaría con el patrón amor, suicidio y metamorfosis que analizamos aquí. Ejemplo de ello son los amores de Trámbelo y Apríate o Harpálice y Clímeno, que para Clúa Serena son los más paradigmáticos por sus características comunes: amor y horror contra natura. Así se puede resumir el gusto de Euforión y así se pueden resumir también los mitos de Harpálice y Apríate. De Harpálice cuenta, a través de lo transmitido por Partenio (Parth. 13), que, a causa de su belleza, su padre Clímeno se enamoró de ella (εἰς ἔρωτα ἔλθῶν). La convenció para cometer incesto y que, arrepentido de entregarla a un tal Alástor en matrimonio, se la arrebató y yació con ella en Argos. Harpálice, en cambio, como venganza descuartiza a su hermano y se lo da de comer a su padre. Una vez que llevó a cabo su venganza, planea su suicidio, pues ruega a los dioses que la aparten del mundo de los hombres (13.4: [...] αὐτὴ μὲν εὐξαμένη θεοῖς ἐξ ἀνθρώπων ἀπαλλαγῆναι). Los dioses, ante su ruego, la convierten en el ave calcis (μεταβάλλει τὴν ὄψιν εἰς χαλκίδα ὄρνιν)<sup>236</sup> mientras que Clímeno se da muerte a sí mismo (διαχρῆται ἑαυτόν). Un contexto similar se puede leer en la *narratio* de Apríate y Trámbelo, transmitida igualmente por Partenio (Parth. 26). En este ἐρωτικὸν πάθημα se cuenta que Apríate era un joven de la que se enamoró Trámbelo (παιδὸς Ἀπριάτης... ἐρασθεῖς). Mas como ella no aceptaba la relación, planeó una emboscada donde intentó violarla. Pero ella, defendiéndose, muere ahogada en el mar, bien porque Trámbelo la arrojó, bien porque ella misma se suicidó (διωκομένην ἑαυτὴν ῥῆψαι), según afirma Partenio que otros autores no identificados (τινες) cuentan. En cuanto a Trámbelo, al igual que Clímeno, tampoco gozará de un destino feliz sino que los dioses lo castigan, haciéndolo perecer (πίπτει) a manos de Aquiles que se encontraba saqueando la ciudad de Lesbos. No obstante, este podría ser un caso paradigmático de la prudencia con la que hay que considerar las *manchettes* del código palatino. En el fragmento conservado del *Tracio* de Euforión<sup>237</sup>, el relato no ofrece nada comparable a lo que cuenta Partenio, de manera que, o bien era otra versión, o bien otro capítulo marginal de la historia. Todo ello se pone de manifiesto, por ejemplo, en la forma de suicidio de la joven, ya que Euforión refiere que Apríate se precipitó desde una roca escarpada y que los delfines intentaron rescatarla: ἦ νό τ[ο]ι Ἀπριάτης [τ]εῦξω γάμον ὦκ[...].α[...].ς / ἦν ὅτ[ε]

<sup>234</sup> Clúa Serena, 2005, p. 112.

<sup>235</sup> Clúa Serena, 2005, p. 116.

<sup>236</sup> Se ha considerado también que si este relato tuviera correspondencia con lo que se transmite en el *PSI* 1390 A, l. 13, el ave calcis podría ser la lechuza, Ἀθηναίης θεράπαιναν, pero nada lo garantiza.

<sup>237</sup> *PSI* 1390 (*SH* 413-415 = frgs. 24-26 Lightfoot).

Τραμβήλοιο λέχ[ος] Τελαμ[ω]νιάδα[ο / εις ἄλλα δειμήνασα κατ' [α]ϊγίλιπος θόρε πέτρ[ης / .].....[.]τι πνειο.[.....]...ηι...[ / δελφῖνες πηγοῖο δ[ι' ὕδ]ατος ἐγκονέεσκον<sup>238</sup>. Sea como fuere, en ambos relatos leemos el elemento erótico, violación o intento de violación en el caso de Apríate, suicidio de la víctima, metamorfosis o desaparición y, finalmente, muerte (o suicidio) del enamorado.

Otro de los relatos que ejemplifican el contraste amor, muerte y metamorfosis es la historia de Alción y Céix, concretamente en el poeta bucólico Mosco. En su canto fúnebre por la muerte del poeta Bión (3.38-44), la naturaleza entera se lamenta, ya sean los bosques, las flores o plantas, los ríos y manantiales, las aves e incluso las propias divinidades como Pan, Afrodita o los Amores. En cuanto al treno de las aves, Mosco incluye un catálogo de personajes mitológicos que, tras sufrir alguna desgracia, fueron metamorfoseados en distintas aves. La primera Ciris, ave marina sin identificar, resultado de la metamorfosis de Escila, hija de Niso, quien por amor al rey Minos, traiciona a su padre y a su patria. De acuerdo con la versión tradicional<sup>239</sup>, la joven es atada a la popa de la nave y antes de morir ahogada, se transforma en esta ave marina. Tras la mención de Ciris, alude a la historia de Aedón y Filomela, quienes fueron metamorfoseadas en ruiseñor y golondrina, respectivamente. Recordemos que la pasión amorosa de Tereo hacia Filomela es lo que provoca el devenir de los acontecimientos, a saber, el parricidio como venganza y la metamorfosis de los personajes. El relato mitológico de Céix y Alción encaja perfectamente en este catálogo ya que la joven, al morir su marido Céix, pretende suicidarse: Ἀλκυόνος δ' οὐ τόσσον ἐπ' ἄλγεσιν ἴαχε Κῆρυξ (v. 40). Pero los dioses se compadecen de ella y la convierten en ave. Bien es cierto que Mosco no describe de forma explícita la transformación ni tampoco se detiene en narrar el mito completo, pero la mención está concienzudamente fijada en este catálogo de metamorfosis aviares, a saber, Ciris, Aedón y Filomela o Memnón. Si atendemos a la puntualización de Probo en un comentario a las *Geórgicas*<sup>240</sup> sostiene que Ovidio sigue la versión de Nicandro, de manera que tendríamos aquí otro testimonio helenístico más que sigue la misma estructura narrativa, como ocurre además en otros relatos en la obra del de Colofón, a saber, las historias funestas de Bíblide y Cauno o Cicno y Filio. Así pues, el relato de Nicandro contiene presumiblemente el elemento amoroso entre Alcíone y Céix, proverbial ya a partir de la obra ovidiana, la muerte de Céix (ahogado en el mar), el suicidio de la joven (Ou. *Met.* 11.731: *insilit huc!*), al no soportar la pérdida amorosa y su ulterior transformación (Ou. *Met.* 11.731: [...] *Mirumque fuit potuisse: uolabat*).

<sup>238</sup> SH 415.12-16 (frg. C PSI 1390 = 38C, De Cuenca).

<sup>239</sup> Parth. frg. 23 Calderón (27 Gallé). Cf. Verg., *Cir*.

<sup>240</sup> Cf. 1.399: *Varia est opinio harum volucrum originis. Itaque in altera sequitur Ovidius Nicandrum, in altera Theodorum.*

Cuartero afirma que las leyendas narradas en la obra de Partenio se convirtieron en historias “casi románticas que ilustran la complejidad de la naturaleza humana” perdiendo así todo valor religioso y ejemplarizante<sup>241</sup>. Ya hemos referido aquí la historia de Bíblide y Cauno, de Harpálice y Clímene, de Apríate y Trámbelo o de Clite y Cícico. Todas estas historias, a pesar de sus diferencias, tienen un mismo hilo conductor. El elemento amoroso, ya sea un amor incestuoso, entre hermanos o padres e hijos, ya sean violaciones o amores correspondidos, es el claro iniciador o conductor de las historias de Partenio, pues sin él no hay ni muerte (por suicidio) ni metamorfosis (o bien racionalización de la metamorfosis, contenida en otras fuentes)<sup>242</sup>. De hecho, Del Canto Nieto defiende la cercanía de Partenio con el género de la metamorfosis, no solo porque se hayan conservado dos leyendas metamórficas del autor (Ciris y Bíblide) o porque sea un poeta que escribió unas *Metamorfosis*, sino porque, aunque el tono de los relatos partenianos “mira al sufrimiento” y el de los de Antonino Liberal, según el estudioso, a la resolución, ambas obras giran en torno a “un amor desafortunado”. Lo que queda entonces “como poso de amargura en Partenio, a pesar de apuntar su metamorfosis, queda recreado por A. Liberal, y lo que queda recreado en Partenio, el mal de amores, tan solo citado por el autor de la *Colección de Metamorfosis*”<sup>243</sup>. Resulta, por tanto, evidente que en un elevado número de παθήματα con final funesto es el elemento amoroso-erótico el que lleva a la muerte y, a un modo de muerte en particular, el suicidio del personaje amado o amante, dependiendo del caso. Es la muerte en forma de suicidio la que conduce irremediabilmente también a la metamorfosis del personaje, solo apuntada o aludida en Partenio. No obstante, la metamorfosis no solo implica que la muerte no sea el fin de dicho personaje, sino que supone asimismo que su recuerdo permanezca en el acervo mitológico de los antiguos, de ahí los αἴτια que surgen a partir de tales historias como es el caso de la fuente Bíblide o el origen del ave Calcis. Pero hay más episodios prosificados que siguen, en mayor o menor medida, la estructura narrativa que estamos analizando en estas páginas. En primer lugar, la historia de Paris y Enone (Parth. 4), quien tras conocer la muerte de su amado, se suicida (4.7: διεχρήσατο ἑαυτήν). Característica propia también de estos relatos son los lamentos como en el caso de Enone (4.7): ἀνώμωξέν τε καὶ πολλὰ κατολοφυραμένη. Leucipo, por su parte, en Parth. 5 deseoso de conseguir el amor de su hermana (5.2: εἰς ἔρωτα ἀφικόμενος τῆς ἀδελφῆς), amenaza con suicidarse,

---

<sup>241</sup> Jufresa Muñoz, 2003, p. 162.

<sup>242</sup> La importancia del elemento erótico en la obra de Partenio, no solo en los Ἐρωτικὰ Παθήματα, sino también en su obra —hoy perdida— las *Metamorfosis*, ya fue destacada por Lafaye quien afirma que es Partenio el que le concede a Ovidio el toque erótico a las leyendas de metamorfosis (1904, p. 47). No obstante, en estas páginas se ha podido comprobar que el elemento amoroso o erótico de este tipo de *narrationes* ya aparece desde la época arcaica en la literatura griega, aunque bien es cierto que Partenio es el autor en el que esta relación se evidencia con más fuerza.

<sup>243</sup> Del Canto Nieto, 1989, p. 128.

si no cumple sus deseos (ἀποσφάζειν αὐτὸν ἠπειλεῖ)<sup>244</sup>. En Parth. 10.4 Cianipo termina suicidándose (ante la pérdida de Leucone: *μεγάλῳ τε ἄχει ἐπληρώθη*) cuando descubrió que sus perras de caza habían despedazado a su mujer, como afirma Partenio, *διὰ πόθον ἀνδρὸς κουριδίου* (10.3)<sup>245</sup>. Otro relato suicida se puede leer en la historia de Cleobea y Anteo (Parth. 14), que ya se ha comentado anteriormente<sup>246</sup>. En cuanto a Dafne<sup>247</sup>, Partenio presenta un relato (Parth. 15) bastante similar al de Apríate. El elemento amoroso aparece a partir del personaje masculino, Trámbelo o Apolo (15.3: *τῆς παιδὸς πόθῳ καιόμενος*), es el enamorado el que intenta violarla (15.4: *Ἀπόλλωνα... ἐπ’ αὐτὴν ἰόντα*) y ella termina deseando la muerte (15.4: *παρὰ Διὸς αἰτεῖται ἐξ ἀνθρώπων ἀπαλλαγῆναι*)<sup>248</sup>. A diferencia de Apríate, que se arroja al mar, Dafne le ruega a Zeus que le “quite” la vida y es esta forma de “eutanasia suicida” la que lleva a la metamorfosis de la joven, *γενέσθαι τὸ δένδρον*, y su correspondiente αἴτιον, *τὸ ἐπικληθὲν ἀπ’ ἐκείνης δάφνην*. Otro relato de carácter incestuoso se puede leer en la historia de Periandro y su madre (Parth. 17). Esta, atraída por su hijo (17.1: *αὐτοῦ κομιδῆ νέου πολλῶ <πόθῳ>*), consigue yacer con él, ocultando su identidad en la oscuridad. Pero Periandro, al descubrir quién era su amante, intenta matarla, mientras que ella finalmente se suicida (17.7: *ἀνεῖλεν ἑαυτήν*). Por otra parte, el relato de la infiel Alcínoe (Parth. 27) describe cómo se enamora locamente de Janto (27.1: *ἐπιμανῆναι*) y abandona así a su familia. Pero, en su huida, ya en el barco, al darse cuenta de todo lo que había hecho, se arroja al mar (27.2: *ῥῖψαι ἑαυτὴν εἰς θάλασσαν*)<sup>249</sup>. Más relatos con esta estructura son el de Evópide (Parth. 31) que se ahorcó por la pasión que sentía hacia su hermano (31.1: *διὰ σφοδρὸν ἔρωτα τὰδελφῶ*) o también Dimetes, en el mismo relato, pues, a causa de las maldiciones de Evópide, su mujer ya fallecida, yace con el cadáver de una joven que llega a la playa (31.2: *αὐτῆς εἰς ἐπιθυμίαν*) para terminar degollándose (31.2: *ἐπικατασφάζει αὐτόν*) a sí mismo a causa de la pena de amor (*μὴ ἀνιέμενον τοῦ πάθους*). En cuanto a Níobe, habría de señalarse que Partenio (Parth. 33) presenta aquí una versión muy diferente al relato metamórfico que los griegos llevaban leyendo desde Homero. Bien

<sup>244</sup> No olvidemos que, de acuerdo con la *manchette*, este relato ya formaba parte de la *Leontion* de Hermesianacte (frg. 4 Gallé).

<sup>245</sup> Los celos de Leucone, al igual que en el relato de Enone (Parth. 4), se unen al binomio *eros-thanatos* jugando “un importante papel como materia dramática en toda la literatura” (Jufresa Muñoz, 2003, p. 163). Sobre Enone y Paris, véase Ruiz de Elvira (1972, pp. 99-136).

<sup>246</sup> *Vid. supra* p. 54.

<sup>247</sup> Centrémonos solo en la intervención de Apolo, el intento de violación y la metamorfosis de Dafne, pues como Lightfoot afirma “the one story follows rather awkwardly from the other” (1999, p. 471) en el relato parteniano. El de Nicea es el primero que proporciona un relato completo de la historia pero el primer testimonio aparecía en Filarco, de acuerdo con la referencia de Plutarco, en la que no se hace mención de Leucipo. Pausanias, por su parte, es el único, aparte de Partenio, que relata el episodio de Dafne y Leucipo, pero sin citar su fuente. Quizá fuera Filarco la fuente de ambos relatos. Lo que sí podemos saber es que Partenio une ambas historias y es la pasión incontrolable de Apolo por la ninfa lo que provoca el deseo de Dafne de morir (más la metamorfosis fitológica).

<sup>248</sup> La misma expresión se emplea para el suicidio de Harpálice que termina igualmente con la transformación de la heroína: *αὐτὴ μὲν εὐξαμένη θεοῖς ἐξ ἀνθρώπων ἀπαλλαγῆναι* (Parth. 13.4.1).

<sup>249</sup> De acuerdo con la *manchette*, esta historia trágica también era narrada por la poetisa Mero de Cirene (frg. 1 Gallé).



es cierto que en el relato parteniano Níobe se suicida por la pérdida de sus hijos —razón que difiere del patrón que aquí analizamos—, pero es el ἔρωξ incestuoso de su padre Asaón (33.2: τῆς θυγατρὸς πόθῳ σχόμενον) lo que conduce el desarrollo de la historia, esto es, el asesinato de los hijos de Níobe y el suicidio de esta (33.3: ἀπὸ πέτρας ὑψηλοτάτης αὐτὴν ῥῖσαι). Por último, Argantone (Parth. 36), al morir su amado Reso (36.3: εἰς πολὺν ἔρωτα παραγίνεται τοῦ Ῥήσου) en la guerra de Troya, se arroja al río (36.5: ποταμῷ προσιεμένη) ante la tristeza por la partida de su marido (διὰ λύπην)<sup>250</sup>.

Se ha podido comprobar que Partenio ha rastreado y elegido concienzudamente las versiones de ciertas leyendas, pues todas ellas le confieren un toque romántico a sus *Amores apasionados* en los que *eros*, junto con la oscuridad propia de *thanatos*, “se hace patente en toda su desmesura y capacidad de transgresión”<sup>251</sup>. Todos estos episodios prosificados tienen varios puntos en común: el elemento amoroso y la muerte en forma de suicidio. Pero no ocurre así con la metamorfosis, tercer elemento propio de esta estructura narrativa. De todos los παθήματα aquí incluidos, Partenio solo concluye algunos pasajes con una solución metamórfica. Recordemos que el poeta de Nicea escribió unas *Metamorfosis*, una obra, según Lightfoot<sup>252</sup>, posiblemente en versos hexamétricos que se ajusta mejor a la forma etiológica de las historias narradas, como, por ejemplo, la etimología del golfo Sarónico o el nombre epónimo de la fuente de Bíblide, asumiendo que ambos relatos se encontrarán en sus *Metamorfosis*<sup>253</sup>. Respeta así la metamorfosis del personaje en cuestión en las historias de Bíblide, Harpálice, Dafne y quizá Argantone. La transformación, aparte del αἴτιον que proporciona, también es el punto y final del relato, secuencia propia de la concepción de la metamorfosis en la época helenística, o según Lightfoot, también de la obra eurípidea<sup>254</sup>. En cuanto a los demás relatos, es evidente que Partenio omite el resultado metamórfico en la historia de Níobe o Clite, resultado que los lectores tenían ya bien interiorizado, mientras que de los demás, podemos decir que algunos de los παθήματα se podrían ajustar, en mayor o menor medida, a un patrón metamórfico. No sabemos qué relatos de Partenio se encontraban en sus *Metamorfosis*, pero lo que sí podemos dilucidar es que la mayoría de sus παθήματα no aparecen en ninguna otra fuente que conservemos, de manera que el de Nicea sería el primero en el tratamiento de algunas de estas

---

<sup>250</sup> Quizá Partenio ofrecía un final alternativo con una solución metamórfica que bien encajaría con el *aition* que genera el propio relato, esto es: el río homónimo. En suma, un *aition* de la naturaleza y geográfico que tanto gustaba a los autores del período helenístico, como es el caso de Calímaco y el pasaje del río Neda (*vid. infra* III 2.1.1.) o Asteria-Delos (*vid. infra* III 2.4.1 y III 2.4.3) o Apolonio de Rodas y el episodio de Calista-Tera (*vid. infra* III 4.1.12) o Clite (*vid. infra* III 4.2.1).

<sup>251</sup> Jufresa Muñoz, 2003, p. 167.

<sup>252</sup> Lightfoot, 1999, p. 39.

<sup>253</sup> De acuerdo con la adscripción tradicional de la metamorfosis al verso épico. Sin embargo, si Partenio seguía un patrón de catálogo etiológico al modo de los *Aitia* calimaqueos, es posible que fuera una obra elegíaca. Pero esto no es demostrable.

<sup>254</sup> Lightfoot, 1999, p. 40.

historias y, por ello, no extrañaría, en absoluto, que concediera la versión metamórfica de estos relatos en sus *Metamorfosis*, como por ejemplo en el caso de la historia de Alcínoe, que muere ahogada en el mar. Quizá este relato en sus *Metamorfosis* finalizaría con la conversión de la protagonista en algún ave marina, como ocurre con Escila en el mismo autor<sup>255</sup> o también en el caso de Apríate y su *katapontismós*, o bien el relato de Argantone, en el que bien encajaría el desenlace de la fluidificación de la pareja, al morir él cerca del río y ella en el propio río, al igual que otra heroína: Cometo<sup>256</sup>. Habría de señalarse al respecto que, a través del escolio a Apolonio de Rodas (1.1178), sabemos que *Arganthonion* (Ἀργανθών) era considerado un monte que recibía su nombre por la heroína homónima (St.Byz. 111.17; *FGrHist* 2b, 156 F 59), al que Euforión (frg. 71 De Cuenca = 180 Lightfoot) y Filitas (frg. 26 Gallé) llaman Argantone. No obstante, el escolio también informa de que el poeta elegíaco Sínilo afirmaba que Argantone no hacía referencia al monte sino a un río. Esto arrojaría más luz a la hipótesis de que Partenio ofrecía la versión metamórfica del relato de Argantone y Reso, proporcionando a partir de la metamorfosis un *aition* relacionado con la naturaleza y geografía del lugar. Gallé Cejudo, a propósito de la tradición metamórfica en la *narratio*, mantiene que la corrección de Rhode, aceptada asimismo por Lightfoot (σῖτα καὶ ποτὰ μῆ), es innecesaria en tanto que la lectura del código εἶτα καὶ ποταμῶ, como también defiende Calderón Dorda, encaja dentro de los relatos de fluidificación, propios del microgénero de la metamorfosis y que también tiene antecedentes en la obra de Partenio en el caso de Bíblide (Parth. 11).

Estamos ante una serie de temas preferidos, amor, muerte (suicidio) y metamorfosis dentro de la corriente poética del Helenismo y que, en muchos testimonios, se encuentran juntos en una misma *narratio*. Todo este tratamiento patético del *eros* llega a la literatura latina. Es aquí cuando se produce un renacimiento de la lírica, a veces mítica (o ficticia, más propia de la época helenística), a veces personal (recuperando así el enfoque de la lírica arcaica griega) en los elegíacos<sup>257</sup> u Ovidio, que recogen el gusto por esta estructura narrativa, caracterizada por lo horrible y macabro, como bien afirma Clúa Serena. Tanto es así que Ovidio termina plasmándolo “excepcionalmente en sus *Metamorfosis*”<sup>258</sup>. De este modo, el contraste, en un principio, de amor/muerte se extiende y

<sup>255</sup> Cf. frg. 23 Calderón Dorda (24 Lightfoot).

<sup>256</sup> Cf. frg. 25 Calderón Dorda (28 Lightfoot). La leyenda metamórfica de Cometo, princesa de Cilicia, se puede leer además en Nono de Panópolis (*D.* 2.143-146; 40.141-143). Otra versión del mito la ofrece Euforión (frg. 38 C De Cuenca = *SH* 415), Apolodoro (2.60.2-7), el *POxy.* 2885 y Tzetzes en los escolios a Licofrón (*Sch. Lyc.* 932; 934). Pausanias, por su parte, presenta otra nueva versión (7.19.2). En ámbito latino, destacamos el caso de Ovidio en su *Ibis* (361).

<sup>257</sup> Recordemos que el propio Propertio amenaza con suicidarse porque su amada solo le permite entrar en su casa una vez cada diez días: *nunc iacere e duro corpus iuuat, impia, saxo, / sumere et in nostras trita uenena manus* (2.17.13-14). Cf. Veyne (1991).

<sup>258</sup> Clúa Serena, 2002, p. 105.

encuentra un hueco idóneo en los mitos metamórficos. En primer lugar, en el relato de Dafne, Ovidio describe a Febo, enamorado de la joven (*Met.* 1.452: *primus amor Phoebi*), mientras que ella, para evitar el encuentro con el dios, ruega a su padre Peneo (no a Zeus, como en Partenio) que cambie su forma (*Met.* 1.545-546: “*fer pater*” *inquit* “*opem si flumina numen habetis. / Qua nimium placui, mutando perde figuram!*”). También Píramo y Tisbe ejemplifican estos aspectos narrativos pues, tras la muerte de Píramo, Tisbe dice que su amor le dará fuerzas para darse muerte: *est et mihi fortis in unum / hoc manus, est et amor: dabit hic in uulnera uires* (4.149-150). Así, su sangre provoca que los frutos del árbol, bajo el que han muerto los amantes, se torne para siempre de color negro, de ahí el αἴτιον a partir de la transformación. En el libro XI, destaca la historia de Céix y Alcíone (11.410-728), pues ella, ante la muerte de su marido, a través de nuevo del *katapontismós* intenta suicidarse (v. 731: *insilit huc!*), pero finalmente la leyenda concluye con la metamorfosis no solo de Alcíone (v. 731: [...] *Mirumque fuit potuisse: uolabat*), sino también de Céix en alcíones (αἴτιον relacionado con la naturaleza) o igualmente este sería el caso del relato de Ésaco (11.749-795) y su amor por la ninfa Hesperie (v. 774: *insequitur celeremque metu celer urget amore*), que ejemplifica la secuencia narrativa amor, muerte y metamorfosis en tanto que el joven, a causa de la muerte de su amada, se arrojó enloquecido al mar (vv. 783-784: *Dixit et e scopulo, quem rauca subederat unda, / decidit in pontum*). No obstante, por intervención divina, es transformado en un ave marina: el somormujo (αἴτιον etimológico a partir de *mergus* y *mergere*). O, por último, la adaptación de la historia, ya citada, de Hermesianacte sobre Arceofonte y Arsínoe, llamados Ifis y Anaxárete en Ovidio (14.699-771), que sigue la secuencia erótica que aparece en los relatos helenísticos que se han ido comentando en estas páginas. Ifis, enamorado de Anaxárete (v. 703: *miserum... amorem*), intenta obtener el amor de la joven, pero ella, dura como una piedra (v. 713: *saxo*), desdeña al muchacho. Ifis se suicida, colgándose de unas guirnaldas en la puerta de casa de Anaxárete (v. 738: *atque onus infelix elisa fauce pependit*), y ella, mientras observaba el entierro, es petrificada (v. 754: *deriguere oculi*; v. 758: *saxum*)<sup>259</sup>.

De nuevo, en el ámbito de la literatura griega, las metamorfosis vuelven a gozar de gran protagonismo, esta vez en la obra de Antonino Liberal. En esta recopilación de historias metamórficas hallamos igualmente varios relatos caracterizados por esta secuencia narrativa. Ya referimos más arriba la historia funesta homoerótica de Cigno y Filio (*Ant.Lib.* 12) o la de Bíblide y Cauno (*Ant.Lib.* 30), porque formaban parte presumiblemente de las *Metamorfosis* de Nicandro, o la historia de Arceofonte y Arsínoe (*Ant.Lib.* 39), narrada por Hermesianacte en su *Leontion*. Pero

---

<sup>259</sup> Cf. *infra* IV 1.1.

también incluye Antonino Liberal, por ejemplo, el relato de Perifante (Ant.Lib. 6), quien tras recibir honores solo reservados a Zeus (6.2: καὶ πρὸς ὑπερβολὴν αὐτοῦ τῶν ἔργων μετέβαλον οἱ ἄνθρωποι τὰς τιμὰς τοῦ Διός), se irritó (6.3.1-3: Ζεὺς δὲ νεμεσήσας ἐβούλετο μὲν σύμπασαν αὐτοῦ τὴν οἰκίαν κεραυνῶ συμφλέξει), pero por mediación de Apolo (6.3.3-4: δεηθέντος δ' Ἀπόλλωνος μὴ αὐτὸν ἀπολέσαι πανώλεθρον), lo transformó en un águila (6.3.6-7: πύσας ἀμφοτέραις ταῖς χερσὶν ἐποίησεν ὄρνιθα αἰετόν). Su mujer, por amor a su marido, le ruega a Zeus que la convierta a ella también (6.3.7: τὴν δὲ γυναῖκα αὐτοῦ δεηθεῖσαν καὶ αὐτὴν ὄρνιθα ποιῆσαι σύννομον τῷ Περιφάντι ἐποίησε φήνην). Al igual que ocurre con el relato de Dafne en Partenio o en Ovidio, se da aquí el elemento amoroso, la petición de la muerte (“eutanasia suicida”) pues es la mujer la que le ruega a Zeus que acabe con su vida y le conceda una nueva, ahora metamorfoseada, para poder seguir conviviendo con su amado.

## 2.2. La aportación de la Μεταμορφώσεων Συναγωγή de Antonino Liberal

La colección de Antonino Liberal, Μεταμορφώσεων Συναγωγή<sup>260</sup>, ha resultado ser una joya de la literatura helenístico-romana en lo que se refiere al estudio de la mitografía, en general, y de la recepción de la materia metamórfica, en particular. Se trata de una compilación en prosa de 41 relatos míticos, transmitida en el código *Palatinus Graecus Heidelbergensis* 398 (189r-208v)<sup>261</sup>, en la que la metamorfosis de los distintos personajes mítico-legendarios es el nexo principal de la colección. Pero dicha recopilación no solo puede interesar a la mitografía, sino, como ya manifestó Calderón Dorda<sup>262</sup>, también a la literatura. Interesa, en efecto, a la literatura no solo porque sirve “como punto de referencia para el conocimiento de una serie de obras anteriores a Antonino Liberal”<sup>263</sup>, como la *Ornitogonía* de Beo o los Ἐτεροιοῦμενα de Nicandro de Colofón, sino que además habríamos de añadir a esta acertada puntualización el hecho de que es el ingente y dispar material mitográfico lo que provoca su difícil pero a la vez reveladora clasificación dentro de los géneros literarios tradicionales. Es aquí precisamente donde encaja este análisis, pues la colección Μεταμορφώσεων Συναγωγή no puede reducirse a los grandes espacios tradicionales, porque, en

---

<sup>260</sup> La creación de colecciones sobre mitos y leyendas comienza en el período helenístico (III a.C.) y se extiende hasta la época imperial como evidencia la obra de Antonino Liberal. Así, algunos de los precedentes de Μεταμορφώσεων Συναγωγή, ya sea en verso o en prosa, son los *Catasterimos* de Eratóstenes, los *Amores apasionados* de Partenio de Nicea, las *Diégesis* de Conón o la *Biblioteca* de Apolodoro, así como la obra de los grandes poetas helenísticos Teócrito, Calímaco y Apolonio de Rodas.

<sup>261</sup> La laguna del código afecta a la narración 37 sobre los dorios, 38 sobre Lico y al comienzo de la leyenda 39 sobre Arceofonte. Se reconstruye a partir de la *editio princeps* de Xylander (Wilhelm Holzmann, 1568).

<sup>262</sup> Calderón Dorda, 1989, p. 166.

<sup>263</sup> *Ibidem*.

primer lugar, el hilo conductor de todos los relatos es la metamorfosis, temática preferente para la versificación literaria, pero también porque, además de que se aprecian contenido y marcadores genéricos propios del microgénero de las metamorfosis, como por otra parte es de esperar, participan en las distintas *diegeseis* otros géneros y microgéneros invitados.

Esto conduce irremediabilmente al concepto denominado por la crítica moderna “cruce de géneros”, “nivelación”, “contaminación” o “mezcla de géneros” que pasa a ser entonces una realidad incuestionable a la hora de abordar el análisis literario de las obras grecolatinas. Ya el propio Platón y luego Aristóteles reflexionaron sobre las relaciones entre los distintos géneros literarios<sup>264</sup>, pero es, a partir de la época helenística, cuando esta práctica se desarrolla plenamente y se extiende luego a la época imperial. Numerosos estudios se han encargado de subrayar que esta forma de creación literaria implica alterar o rebasar los marcadores genéricos tradicionales en el par forma-contenido<sup>265</sup>, lo que lleva a reflexionar sobre la propia existencia de los géneros literarios tradicionales y cómo los autores de diferentes épocas han hecho uso del concepto de género literario en sus composiciones. Aunque desde una perspectiva moderna, el concepto de género literario se puede abordar a partir de muchos enfoques, lo que sí parece evidente es que los géneros literarios sufren constante cambio dependiendo de la época y las necesidades del autor, de ahí la aparición de nuevas modalidades literarias y la dificultad asimismo de los filólogos para encajar algunas obras dentro de espacios tradicionales. Esto se evidencia en la gran mayoría de relatos que conforman la recopilación de Antonino Liberal, ya que, aun sobresaliendo las características formales y de contenido propias del microgénero de la metamorfosis, las historias metamórficas comparten otros rasgos con la poesía etiológica (e. g. Ant.Lib. 32), la poesía fundacional (e. g. Ant.Lib. 8) o la paradoxografía (e. g. Ant.Lib. 25), entre otros. Sin embargo, esto no es una innovación por parte del compilador, sino que podemos rastrear ejemplos de esta praxis compositiva ya en autores referentes del Helenismo. A modo de ejemplo, destacamos el caso de Calímaco y el episodio de Apolo y el cuervo en el *Himno a Apolo* como ejemplo de metamorfosis y *aition* cultural (vv. 65-66)<sup>266</sup> o también el relato de las metamorfosis de Deméter y el castigo de Erisictón en el *Himno VI* como ejemplo de metamorfosis y paradoxografía (vv. 50-60)<sup>267</sup> en la misma colección, el caso de Apolonio de Rodas ahora con el relato de Clite como ejemplo de metamorfosis y *aition* (A.R.

---

<sup>264</sup> Platón (*República* 2.392c-395a) y Aristóteles (*Poética* 3.1448a) realizaron una codificación genérica en lo que respecta a distintos aspectos mímicos de la poesía. Se trata, por tanto, de un sistema que se basa en criterios temáticos, estilísticos y formales. Cf. Riu (2003).

<sup>265</sup> Cf. Montes Cala (1992), Gallé Cejudo (2007) y Silva Sánchez (2016). Todos ellos con bibliografía específica.

<sup>266</sup> Call. *Ap.* 65-66: Φοῖβος καὶ βαθύγειον ἐμὴν πόλιν ἔφρασε Βάττω / καὶ Λιβύην ἐσιόντι κόραξ ἠγήσατο λαῶ.

<sup>267</sup> Call. *Cer.* 50-60: οἱ μὲν ἄρ' ἠμιθνήτες, ἐπεὶ τὰν πότνιαν εἶδον, / ἔξαπίνας ἀπόρουσαν ἐνὶ δρυσὶ χαλκὸν ἀφέντες.

1.1065 ss.) en las *Argonáuticas* o la *ktisis* de Cauno como ejemplo de metamorfosis y *aition* fundacional en sus *Fundaciones* (Ant.Lib. 30).

En cuanto a la fusión entre la metamorfosis y la etiología, todas las leyendas metamórficas seleccionadas por Antonino Liberal en su compilación finalizan con distintos *aitia*, es decir, explicaciones sobre las causas u orígenes de la existencia de un objeto, animal, culto, rito, lugar geográfico o costumbres en el mundo antiguo. Dichos *aitia* estaban relacionados, a modo de ejemplo, con la naturaleza, como las Gallinas de Guinea, a partir de la metamorfosis de las Meleágridas (Ant.Lib. 2), con la geografía de un lugar, como el lago de los Cisnes, a partir del suicidio y posterior transformación de Cicno y su madre (Ant.Lib. 12), con la instauración de ritos y cultos en el caso de Ctesila (Ant.Lib. 1)<sup>268</sup>, Cragaleo (Ant.Lib. 4)<sup>269</sup> o Ifigenia (Ant.Lib. 27)<sup>270</sup>, o finalmente con características etnográficas de un determinado pueblo en la historia de Ascábalo convertido en salamanquesa (Ant.Lib. 24)<sup>271</sup> o la divinización de Dríoipe (Ant.Lib. 32).

La leyenda de Dríoipe (Ant.Lib. 32) es un relato que, si hemos de dar validez al código único (Ἱστορεῖ Νικάνδρος Ἑτεροιομένων α'), ya se encontraba en el libro primero de los Ἑτεροιούμενα de Nicandro de Colofón, pero que aparte de la colección de Antonino Liberal, solo se puede leer en Ovidio (*Met.* 9.329-393)<sup>272</sup>. La versión de Antonino Liberal refiere que Apolo se metamorfosea en varias ocasiones (32.2: ἐγένετο πρῶτα μὲν κλεμμύς y μεταβαλὼν ἀντὶ τῆς κλεμμύος ἐγένετο δράκων) para poder acercarse a Dríoipe y violarla (32.2: ταύτην ἰδὼν Ἀπόλλων χορεύουσιν ἐπεθύμησε μιχθῆναι). Dríoipe da a luz a Anfiso (32.3.4-5: γεννᾷ παῖδα ἐξ Ἀπόλλωνος Ἄμφισσον) quien fundará una ciudad a los pies del Eta (πόλιν ὁμώνυμον) mientras que Dríoipe, muy amada por las ninfas Hamadriades (κατ' εὐμένειαν), termina siendo metamorfoseada precisamente en una ninfa inmortal (32.4.6: Δρυόπη δὲ μετέβαλε καὶ ἀντὶ θνητῆς ἐγένετο νύμφη). En lo que respecta a la metamorfosis, se suceden varias secuencias. Primero las ninfas hacen desaparecer a Dríoipe en el

---

<sup>268</sup> Desaparición y sustitución de Ctesila por una paloma, de ahí la creación del santuario de Ctesila en Yúlida.

<sup>269</sup> Petrificación por parte de Apolo, de ahí los sacrificios en su honor tras las fiestas de Heracles.

<sup>270</sup> Divinización de Ifigenia y llamada Orsiloquia, precisamente uno de los epítetos culturales de Ártemis.

<sup>271</sup> Odiado por Deméter y por los hombres, de ahí el *aition* etnográfico, ya que quedó como costumbre el hecho de que si alguien mataba alguna vez a una salamanquesa, este sería grato a los ojos de la diosa civilizadora.

<sup>272</sup> En Virgilio (*Aen.* 10.550 ss.), se menciona solo que es una ninfa amada por el dios Fauno.

bosque (32.4.4: αὐτὴν μὲν ἀπέκρυσαν εἰς τὴν ὕλην)<sup>273</sup> y, como compensación (32.4.4-5: ἀντὶ δ' ἐκείνης), crean un álamo y una fuente (32.4.5-6: αἴγειρον ἀνέφηναν ἐκ τῆς γῆς καὶ παρὰ τὴν αἴγειρον ὕδωρ ἀνέρρηξαν), para después convertir a Dríope, de mortal, en ninfa inmortal (ἐγένετο νύμφη). El texto griego dice así (32.4):

καὶ εἰς τοῦτο παροῦσαν τὸ ἱερὸν Δρυόπην ἤρπασαν ἀμαδρυάδες νύμφαι κατ' εὐμένειαν καὶ αὐτὴν μὲν ἀπέκρυσαν εἰς τὴν ὕλην, ἀντὶ δ' ἐκείνης αἴγειρον ἀνέφηναν ἐκ τῆς γῆς καὶ παρὰ τὴν αἴγειρον ὕδωρ ἀνέρρηξαν, Δρυόπη δὲ μετέβαλε καὶ ἀντὶ θνητῆς ἐγένετο νύμφη.

[...] Mientras se dirigía Dríope al santuario, las ninfas Hamadriades, en consideración a ella, se la llevaron y la escondieron en el bosque y, en lugar de aquella, hicieron aparecer de la tierra un álamo y junto a este hicieron brotar una fuente. Dríope se transformó y, de mortal, se convirtió en una ninfa<sup>274</sup>.

El honor concedido por las Hamadriades, esto es, la divinización de Dríope ofrece los correspondientes *aitia* que acompañan el final del relato. Ahora el hijo de Dríope y Apolo, Anfiso, construye un templo dedicado a las ninfas e instaura unos juegos en honor a ellas, de ahí procede el *aition* cultural. Justifica el compilador, además, el hecho de que las mujeres no pueden asistir a dichas competiciones, porque dos muchachas revelaron el prodigio divino llevado a cabo por las Hamadriades y, como castigo, estas fueron transformadas por las ninfas en abetos, lo que da lugar a un nuevo *aition* ahora de carácter etnográfico (32.5). El texto griego continúa así:

Ἄμφισσος δὲ ἀντὶ τῆς πρὸς τὴν μητέρα χάριτος ἱερὸν ἰδρύσατο νυμφῶν καὶ πρῶτος ἀγῶνα ἐπετέλεσε δρόμου· καὶ ἔτι νῦν οἱ ἐπιχώριοι τὸν ἀγῶνα διαφυλάσσουσι τοῦτον· γυναικὶ δ' οὐχ ὄσιον παρατυχεῖν, ὅτι Δρυόπην ἀφανισθεῖσαν ὑπὸ νυμφῶν δύο παρθέναι τοῖς ἐπιχωρίοις ἐδήλωσαν, πρὸς ἃς ἐχάλεπηναι αἱ νύμφαι καὶ αὐτὰς ἀντὶ παρθένων ἐλάτας ἐποίησαν.

Anfiso, por la gracia concedida a su madre, erigió un templo de las ninfas y celebró él primero una competición de carrera a pie. Y aun hoy día los habitantes del país mantienen esta competición. No les está permitido a las mujeres asistir puesto que, cuando las ninfas hicieron desaparecer a Dríope, dos muchachas se lo revelaron a las gentes del lugar y las ninfas irritadas con ellas las metamorfosearon, de muchachas, en abetos.

No solo el propio contenido temático evidencia la contaminación genérica en el relato 32 de la colección, por las múltiples metamorfosis y correspondientes *aitia*, sino también por la forma y estilo de la *diegesis*. Bien es cierto que el compilador respeta y sigue las pautas propias del

<sup>273</sup> Létoublon (2006) ya pone en relación el motivo de la desaparición en contextos metamórficos dentro de la obra de Antonino Liberal. Afirma que estos casos de desapariciones de personajes mortales van de la mano con distintas metamorfosis en el entorno natural, pero que explícitamente no se describe la transformación de dichos personajes. Enumera entonces el caso de Ctesila, Síbaris-Lamia, Cicno, Metioque y Menipe, pero no incluye en esta clasificación otros muchos relatos en los que la desaparición forma parte indispensable de la secuencia narrativa. Este es el caso de Egipto (Ant.Lib. 5), quien pide expresamente a los dioses que lo hagan desaparecer a él y a su familia del mundo, leyenda similar a la de Leucipo (Ant.Lib. 17). Tampoco nombra los pasajes de Alcmena (Ant.Lib. 33), Aspálide (Ant.Lib. 13), Dríope (Ant.Lib. 32), Hílas (Ant.Lib. 26), Híerace (Ant.Lib. 3), el relato de los dorios (Ant.Lib. 38) o Britomartis (Ant.Lib. 40). Todos estos, aunque sean episodios míticos distintos, se caracterizan por insertar la desaparición de uno o varios personajes vinculada siempre a la posterior metamorfosis. De hecho, estos episodios no se ponen solo en relación a partir del contenido temático, sino también a partir de la forma de los pasajes como, por ejemplo, la lexicografía en el caso de formas como φαίνω o γίγνομαι y distintas variantes del adjetivo ἀφανής como predicativos, característicos del microgénero de la metamorfosis. Ya el propio Magnelli (2014) o Buxton (2009) aceptan las desapariciones dentro de contextos metamórficos.

<sup>274</sup> Seguimos la edición del texto griego de Almirall i Sardà y Calderón Dorda (2012). La traducción es nuestra.

microgénero de las metamorfosis en lengua griega, pero a su vez añade otros marcadores genéricos, en este caso, característicos del género etiológico. Primero, sobre el modelo genérico de la metamorfosis, hay que destacar que en la secuencia narrativa intervienen el elemento erótico y la consecuente metamorfosis como medio para la unión sexual por parte de un dios (aquí Apolo), elementos que se repiten de hecho a lo largo de la tradición metamórfica grecolatina. Es el caso del episodio mítico de Crono y Fílira (A.R. 2.1235 ss.), de Apolo y Dafne (Parth. 15), de Zeus y Europa (Mosch. 42 ss.) o de Baco y Erígone (Ou. *Met.* 6.125), ahora en ámbito latino.

También cabe subrayar la aparición e intervención de divinidades menores (aquí las Hamadriades) que ejecutan la transformación, como ya ocurriera con las ninfas Hespérides o las heroínas de Libia y los Argonautas en A.R. 4.1422 ss. o el pasaje de las ninfas e Hilas en Theoc. *Id.* 13.58 ss., A.R. 1.1207-1272 o Ant.Lib. 26<sup>275</sup>. Además, el motivo de la desaparición aparece de manera recurrente en contextos metamórficos griegos, aquí con Dríope y su posterior sustitución, pero también en el caso de Ctesila (Ant.Lib. 1), Haspálide (Ant.Lib. 13) o Alcmena (Ant.Lib. 33) en la colección de Antonino Liberal, siguiendo fuentes helenísticas<sup>276</sup>. Estas desapariciones y sustituciones funcionan dentro de la secuencia narrativa como antesala del cambio de naturaleza final. En cuanto a la divinización de Dríope, este proceso metamórfico se puede leer ya en la literatura helenístico-imperial, como, a modo de ejemplo, ocurre en el caso de Cirene en A.R. 2.509-510 o en el caso de Britomartis en Pausanias (2.30.3) o en la colección de himnos de Calímaco (*Dian.* v. 190). Sobre la forma ahora de la *diegesis*, destaca la brevedad en la descripción del proceso metamórfico, es decir, el compilador no se detiene en cómo se ha llevado a cabo el cambio de forma, sino que este ocurre solo en un momento puntual, casi imperceptible a la vista humana, evidenciado por el uso del aoristo en los pasajes metamórficos. De hecho, las formas verbales y estructuras sintácticas empleadas aquí por Antonino Liberal son una prueba más de la recepción propia de estos marcadores, ahora lingüísticos, del microgénero de las metamorfosis. Hace uso entonces de γίγνομαι y predicativo en varias ocasiones y respetando siempre el carácter aspectual: ἐγένετο κλεμμύς, ἐγένετο δράκων y ἐγένετο νύμφη<sup>277</sup>. En dos ocasiones acompaña,

<sup>275</sup> Véanse los apartados III 4.1.8 y III 4.1.9 de esta misma Tesis.

<sup>276</sup> Los casos de desapariciones o sustituciones en la colección de Antonino Liberal son Ctesila, Síbaris-Lamia, Cicno, Metíoque y Menipe, Egipto, Leucipo, Alcmena, Aspálide, Dríope, Hilas, Híerace, el relato de los dorios o quizá Britomartis. La secuencia desaparición o sustitución se repetiría en el pasaje de Britomartis (Ant.Lib. 40), ya que la desaparición de la joven (κάνταῦθα ἐγένετο ἀφανῆς, καὶ ὠνόμασαν αὐτὴν Ἀφαίαν), propicia la aparición, en su lugar, de una estatua vinculada al culto de Britomartis (Ἐν δὲ τῷ ἱερῷ τῆς Ἀρτέμιδος <ἐφάνη ξόανον>), siempre y cuando se mantenga el texto de Martini, en base a la propuesta de Schneider, y en el hipotético caso de que fuera correcto, pero no hay ninguna necesidad de alterar el texto transmitido como defienden Almirall i Sardà y Calderón Dorda (40.4): ἐν δὲ τῷ ἱερῷ τῆς Ἀρτέμιδος τόνδε τόπον, ἐν ᾧ ἀφανῆς ἐγένετο ἡ Βριτόμαρτις, ἀφιέρωσαν Αἰγινῆται· καὶ ὠνόμασαν <αὐτὴν> Ἀφα<ί>αν καὶ ἱερά ἐπέτελεσαν ὡς θεῶ.

<sup>277</sup> Más ejemplos en Luc. *Im.* 1, *Philopatr.* 18, *DDeor.* 15.2.3, 16.2.21, *DIud.* 14, *DMort.* 28.3; *Palaeph.* 8; Paus. 8.2.5; Nonn. *D.* 12.79-81, 27.202; Ach. *Tat.* 1.5.5, 3.15.6; Ant.Lib. 11.9.5, 11.10.5- 6, 28.3.1-2, 28.3.2-4, 31.5.5; Parth. 15; *AP* 5.125 = Bass. 1 G.-P.; *AP* 5.109 (Antip. *Thess.* 53 G.-P.); *AP* 5.307 (Antiphil. 13 G.-P.); *AP* 9.453; Apollod. 3.1.1.



además, dicha estructura sintáctica con la forma verbal y el participio de aoristo de μεταβάλλω, que indica el comienzo de la transformación: μεταβαλὼν ἀντὶ τῆς κλεμμύος y Δρυόπη δὲ μετέβαλε<sup>278</sup>. En la última metamorfosis, no obstante, a modo de *uariatio* inserta otra estructura, esta vez, ποιέω con acusativo: αὐτὰς... ἐλάτας ἐποίησαν<sup>279</sup>. Habríamos de señalar igualmente los sintagmas ἀντὶ τῆς κλεμμύος, ἀντὶ δ' ἐκείνης, ἀντὶ θνητῆς y ἀντὶ παρθένων, que evidencian el antes y el después de las metamorfosis<sup>280</sup>, así como la inclusión de la aparición/desaparición de Dríope a través de formas verbales, características sin duda de estos contextos literarios: ἀνέφηναν y ἀφανισθεῖσαν<sup>281</sup>.

Ahora bien, el componente etiológico se puede leer en los últimos compases de la historia tanto por el motivo temático de la creación de unos cultos y juegos en honor a las ninfas y en agradecimiento por el prodigio ejecutado por estas, así como por el apunte sobre la costumbre de οἱ ἐπιχώριοι de no dejar participar a las mujeres en los juegos. En lo que respecta a la forma del pasaje, el compilador inserta varios marcadores genéricos propios de la etiología como el uso de los adverbios temporales ἔτι νῦν y el cambio al tema de presente en διαφυλάσσουσι o en el ἐστὶ implícito de la siguiente secuencia γυναικὶ δ' οὐχ ὅσιον παρατυχεῖν, que indica la duración, a saber, la continuada existencia de estos juegos culturales en honor a las ninfas y de la prohibición a las mujeres, sin mencionar el uso de la subordinación adverbial causal introducida por el nexos ὅτι: ὅτι Δρυόπην ἀφανισθεῖσαν ὑπὸ νυμφῶν δύο παρθένοι τοῖς ἐπιχωρίοις ἐδήλωσαν<sup>282</sup>.

Aparte del cruce de géneros entre la poesía de metamorfosis y etiología, aquí prosificada, se pueden leer más fusiones o hibridaciones de géneros en otras de las historias de Antonino Liberal. Este sería el caso de la poesía de metamorfosis y la paradoxografía en el relato de Ifigenia en Aúlida (Ant.Lib. 27) o de la poesía de metamorfosis y la poesía fundacional en la *narratio* de Lamia o Síbaris (Ant.Lib. 8). En el caso de Ifigenia (Ant.Lib. 27), el compilador, de acuerdo con la versión del libro IV de los Ἐτεροιοῦμενα de Nicandro, si hemos de dar validez a las notas del códice, se hace eco de la variante mítica que sostiene que Ifigenia no es hija de Agamenón y Clitemnestra sino

<sup>278</sup> Más ejemplos en *AP* 5.257; *AP* 9.241 (Antip.Thess. 52 G.-P.); *AP* 5.257; Luc. *Philopat.* 3; Ant.Lib. 5.5.1, 7.7.4, 9.3.2; 10.4.4, 11.10.3, 14.2.6; 17.5.6, 20.6.3, 20.7.1-2, 21.5.5, 21.6.2, 22.5.5, 23.6.4, 24.3.3, 26.4.5, 28.3.5, 32.4.6, 34.5.2, 35.4.4, 36.2.3, 37.5.5-6, 38.5.3, 39.6.5; Apollod. 1.41.3, 3.47.5-6; Paus. 1.41.9; Plu. *Agis* 9.3.

<sup>279</sup> Más ejemplos en *AP* 7.362 (Phil. 78 G.-P.); *APL*. 16.104 (Phil. 69 G.-P.); Ant.Lib. 3; 5; 6; 7; 9; 11; 15; 16; 18; 19; 20; 21.

<sup>280</sup> Fórmula que se repite en Ant.Lib. 10, 13, 17, 25, 27, 32 y 33 o, en el caso de ἀπό o ἐκ con genitivo en Ant.Lib. 17, 30 y 39.

<sup>281</sup> Esta secuencia narrativa, así como las formas léxicas, aparecen ya en la epopeya homérica (e. g. *Od.* 1.322-323), en el libro IV de las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas sobre el episodio de Tetis y Tritón (vid. *infra* III 4.1.6 y III 4.1.11) o el relato de Ctesila que se encontraba en las *Metamorfosis* de Nicandro y recogido en Antonino Liberal.

<sup>282</sup> En suma, estas metamorfosis con cuidados finales etiológicos recuerdan sin duda al estilo de Ovidio en sus *Metamorfosis*, pues el poeta de Sulmona no solo tenía en mente las metamorfosis sino otros géneros y microgéneros de tradición helenística, que encajaban sobremano dentro de la secuencia narrativa y estilo propuesto en su obra. No se trata de un nuevo modo de creación poética que inventara Ovidio y lo siguiera Antonino Liberal, sino que ambos son receptores de esta novedosa tradición literaria que comienza a forjarse en el primer Helenismo de la mano de grandes poetas referentes.

de Teseo y Helena<sup>283</sup>, por lo que se fusionan aquí dos episodios míticos, el del rapto de Helena por Teseo y la leyenda de los Atridas y Troya. En cuanto al relato metamórfico, se cuenta que Ifigenia desaparece al ser sustituida por un novillo<sup>284</sup> gracias a la intervención de la diosa Ártemis. De nuevo, Nicandro y luego Antonino insertan en sus respectivas obras desaparición y sustitución, aquí de Ifigenia, como antesala a la metamorfosis final, pues la joven será divinizada y llamada Orsiloquia, de ahí el *aition* cultural<sup>285</sup>. El contexto metamórfico es evidente no solo por la temática en sí misma, sino por los marcadores lingüísticos. Se emplean ahora las construcciones sintácticas y otros sintagmas propios del microgénero, es decir, el uso de φαίνω, ἀλλάσσω, ποιέω con acusativo o ἀντὶ τῆς Ἰφιγενείας: Ἄρτεμις δὲ ἀντὶ τῆς Ἰφιγενείας παρὰ τὸν βωμὸν ἔφηνε μόσχον (27.3) y καὶ ἀλλάξασα ἐποίησεν αὐτὴν ἀγήρων καὶ ἀθάνατον δαίμονα (27.4). Es precisamente la inclusión del elemento de la desviación de la vista (τὰς ὄψεις) y el sentimiento de estupor que provoca que los espectadores del prodigio no puedan observar (οὐ προσέβλεψαν) el sacrificio de Ifigenia lo que acerca este relato al género paradoxográfico: πρὸς δὲ τὸν βωμὸν ἀγομένην οἱ μὲν ἀριστεῖς οὐ προσέβλεψαν, ἀλλὰ πάντες ἔτρεψαν ἄλλη τὰς ὄψεις<sup>286</sup>.

En el caso de la *narratio* de Lamia o Síbaris (Ant.Lib. 8) se evidencia la fusión entre la poesía de metamorfosis y las *ktiseis* con un marcado enfoque etiológico. En este relato se cuenta que un tal Euríbato substituyó a su amado, Alcioneo, en la empresa de matar a la fiera Síbaris, que se encontraba en una montaña cerca de Crisa. Así, el joven consiguió matar al animal precipitándolo montaña abajo. El animal se golpeó la cabeza con las murallas de Crisa y desapareció (8.7: ἀφανὴς ἐγένετο), lo que evidencia y adelanta, como ya hemos mencionado en los casos anteriores, el proceso metamórfico. Esta metamorfosis en forma de desaparición provoca asimismo la creación de una fuente (8.7: ἐκ δὲ τῆς πέτρας ἐκείνης ἀνεφάνη πηγὴ), a la que llamaron Síbaris (καὶ αὐτὴν οἱ

<sup>283</sup> Esta variante mítica aparece por primera vez en Estesícoro (cf. Gallé Cejudo, 2021, p. 309, n. 240).

<sup>284</sup> Apolodoro, Ovidio, Higino y Eurípides sostienen que es una cierva el animal intercambiado por Ártemis en el sacrificio (Apolod. *Epit.* 3.21; Ou. *Met.* 12.24-38; Hyg. *Fab.* 98; E. *IA*. Sin embargo, el escoliasta de Licofrón afirma que Ártemis convierte en osa o en toro a Ifigenia (*Sch. Lyc.* 183).

<sup>285</sup> En cuanto a la idea de sustitución, dentro de contextos metamórficos, Davidson analiza los pasajes de Alcmena y Aspálide en la colección de Antonino Liberal. En el caso de Alcmena, refiere la historia que tras la muerte de esta, Hermes, por orden de Zeus, hace desaparecer el cuerpo de la madre de Heracles y, en su lugar, coloca una piedra. Ahora bien, en el caso de Aspálide, la joven se suicida para evitar ser concubina del rey, mientras que su hermano se venga del causante de la muerte de Aspálide. Sin embargo, el cuerpo de Aspálide no se encuentra, porque había desaparecido por voluntad divina. Así, en su lugar apareció una estatua junto a la de Ártemis creando por otra parte el *aition* cultural. Davidson considera, como igualmente ocurre la leyenda de Ifigenia (Ant.Lib. 27) que estas son “stories with likely cult connections”, lo que de nuevo evidencia la fusión o contaminación genérica dentro de la metamorfosis. Y por ello no se pueden tratar estos episodios como meras sustituciones, sino que el motivo de la sustitución, al igual que el de la desaparición, forma parte importante de una secuencia narrativa más compleja, en la que la metamorfosis final de los personajes conducen irremediamente a la creación de distintos *aitia*.

<sup>286</sup> La estupefacción, sentimientos de asombro o el efecto de este tipo de prodigios sobre los espectadores se retrotrae hasta la epopeya homérica (*Il.* 5.603; *Od.* 1.323; *Od.* 3.372-373) y posteriormente aparece de forma recurrente en la metamorfosis helenística (la aparición de divinidades menores y el efecto que dicha epifanía y metamorfosis provoca en los Argonautas, espectadores de los prodigios divinos en las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas o el caso del terror que provoca la epifanía de Deméter en el último de los himnos de la colección calimaquea).

ἐπιχώριοι καλοῦσι Σύβαριν). Además, las gentes del lugar fundan allí mismo una ciudad con el mismo nombre: ἐκ δὲ ταύτης καὶ Λοκροὶ πόλιν ἐν Ἰταλίᾳ Σύβαριν ἔκτισαν. Almirall i Sardà sostiene que “la historia se constituye con la narración etiológica sobre la coincidencia con el nombre de Síbaris, compartido con una fuente en Crisa y por una ciudad en la Italia meridional”. A pesar de este marcado carácter etiológico, se trata de una secuencia propia de la poesía fundacional, de acuerdo con el patrón que se evidencia en las *Ktiseis* de Apolonio de Rodas, esto es, metamorfosis, *aitia* y fundación, si atendemos, por ejemplo, al relato de la fundación de Cauno y la fluidificación de su hermana Bíblide, la fundación de Alejandría y el origen de los animales venenosos del desierto de Libia procedentes de la metamorfosis de la sangre de la cabeza de Medusa o bien la fundación de Náucratis y la metamorfosis de Pómpilo por haber intentado salvar a Ocíroo de la violación de Apolo, que da origen al pez piloto<sup>287</sup>.

A la combinación entonces de estos pares metamorfosis y etiología, metamorfosis y fundación o metamorfosis y paradoxografía, que se pueden encontrar, por otra parte, en muchas otras de las leyendas metamórficas de la colección de Antonino Liberal, podríamos añadir más combinaciones genéricas como la metamorfosis y la astrología en el caso de la historia de Metíoque y Menipe, hijas de Orión (Ant.Lib. 25), o la metamorfosis y la hechicería en otras dos *diegeseis* de la colección (Ant.Lib. 25 y 26) por la inclusión de divinidades subterráneas o triples invocaciones a dioses o demonios, comunes en los rituales y fórmulas mágicas. Todo esto evidencia que, a pesar de que el llamado principio de cruce o contaminación de géneros se desarrolla en el período helenístico, este sigue rigiendo las pautas de creación literaria en la época imperial, aquí en la *Μεταμορφώσεων Συναγωγή* de Antonino Liberal. Hemos puesto de relieve que este principio de composición no solo se da, haciendo nuestras las palabras del profesor Gallé Cejudo, en las “estructuras primarias y más complejas”, las del género literario en sí mismo, sino también “en sus estructuras inferiores”, como los tópicos y motivos, que “no son exclusivos del género ni fundamentales para el desarrollo de la obra, pero cuya presencia la enriquece de forma incuestionable”<sup>288</sup>. Así, hemos podido revisar esta *Colección de metamorfosis*, encasillada dentro de la tradición mitográfica, pero que realmente no encaja por completo dentro de este espacio tradicional, sino que representa un cuidado ejercicio de recolección y prosificación de historias metamórficas en las que lo híbrido llega a ser paradójicamente la característica que mejor recoge la esencia del propio microgénero de la metamorfosis que tanto proliferó en el mundo helenístico.

---

<sup>287</sup> Véase el apartado III 4.4 de esta Tesis.

<sup>288</sup> Gallé Cejudo, 2007, p. 42.

### 2.3. Tema y léxico de la metamorfosis en la poesía menor: análisis de la *Antología Griega*

El epigrama tradicionalmente se ha considerado un breve poema de tema variado compuesto para ser grabado en inscripciones de tipo sepulcral o votivo. Sin embargo, el epigrama en particular de tipo erótico se convirtió en uno de los más recurrentes entre los poetas y, por tanto, con mayor repercusión literaria. Son precisamente estos epigramas amorios los que en mayor medida recurren a los relatos metamórficos como elemento imprescindible en sus respectivas secuencias narrativas<sup>289</sup>. Debido a la ingente cantidad de ejemplos que nos brinda la *Antología Griega* sobre el estilo y el contenido de la forma microgenérica de la metamorfosis, resulta imprescindible el análisis temático pero, sobre todo, del tipo de léxico y de las construcciones sintácticas empleadas por los epigramatistas helenísticos-imperiales de la *Antología Griega* cuando insertan en sus respectivas composiciones variados procesos metamórficos que implican tanto a personajes mitológicos mortales, como a divinidades olímpicas o menores. Pero, además, igualmente relevante es observar el tratamiento de la terminología y secuencias sintácticas en los epigramas como la comparación de dicha terminología con otros tantos autores, de poesía o prosa, de diferentes épocas, — en especial con los grandes poetas helenísticos—, para llegar a conocer, recopilar y acotar el formato léxico propio de la forma microgenérica de la metamorfosis en lo que respecta a la descripción del proceso de cambio en estos prodigios mitológicos.

De hecho, se puede adelantar ya que esta terminología permite advertir una disparidad manifiesta de formas léxicas y usos sintácticos. Algunos epigramatistas recurren a diferentes formas verbales como las copulativas γίγνομαι o εἰμί (*AP* 5.307 = Antiphil. 13 G.-P.) y otros verbos como ἀλλάσσω (*APL*. 16.222 = Parm. 15 G.-P.), ἀμείβω (*AP* 11.353), ποιέω (*AP* 7.362 = Phil. 78 G.-P.), πέλω (*AP* 9.241 = Antip.Thess. 52 G.-P.), πήγνυμι (*APL*. 16.134 = Meleag. 128 G.-P.), μεταβάλλω (*AP* 5.257), τεύχω (*APL*. 16.129), ἴσθημι (*AP* 11.254) o τίθημι (*AP* 9.775 = Glauc. 2 G.-P.), aunque también aparecen en varias ocasiones los verbos denominativos como, por ejemplo, πετρόω en Teodóridas (*APL*. (A) 132 = Theodorid. 18 G.-P.) y Antípatro (*APL*. 16.131 = Antip.Thess. 86 G.-P.) o λιθόω en Hédilo (Ath. 8.345A-B = Hedyll. 9 G.-P.). Otros poetas optan simplemente por el uso del vocativo como Mnasalces (*AP* 9.70 = Mnasalc. 14 G.-P.) o Antípatro de Sidón (*AP* 7.210 = Antip.Sid. 63 G.-P.) o por referencias implícitas que evocan la transformación del personaje, como en el caso de la composición de Pánfilo (*AP* 9.57 = Pamphil. 2 G.-P.) o Filipo (*AP* 9.307 = Phil. 5 G.-P.). Alusiones a las distintas transformaciones se aprecian igualmente a través de la inclusión de

---

<sup>289</sup> A diferencia del tipo de metamorfosis que se puede leer, por ejemplo, en la epopeya homérica, en la que los dioses tienden a transformarse en la amplia mayoría de los casos para castigar o auxiliar a sus héroes favoritos o intervenir en las distintas contiendas. A modo excepcional, hay que señalar el episodio de Posidón en *Od.* 11.241.

ciertos adjetivos como λιθοεργόν en *AP* 6.126 (Diosc. 15 G.-P.), πετρήεσσαν en *APL*. 16.154 (Arch. 33 G.-P.) o λαϊνέην en *APL*. 16.130 e incluso aposiciones (*AP* 7.303 = Antip.Sid. 26 G.-P.). Por otra parte, algunos epigramatistas prefieren presentar la metamorfosis de forma mucho más evidente, es decir, con una forma verbal que muestre la transformación u otras formas nominales como una de las construcciones sintácticas más características del género en lengua griega: la de predicativo, como se puede leer en Baso (*AP* 7.386 = Bass. 4 G.-P.) o en Leónidas de Alejandría (*AP* 7.549 = Leon. 11 P.), entre tantos otros.

Como estas páginas se centran únicamente en el tipo de metamorfosis que implica un cambio físico o corpóreo, ya sea en seres mortales o divinos, que aparecen descritos o aludidos en las composiciones epigramáticas de la *Antología Griega*, cabe destacar que se ha realizado primero una división entre dichos personajes mortales y los dioses, ya sean olímpicos o divinidades menores, ya que la metamorfosis de unos y otros seres responden a motivaciones bien dispares. Así, los primeros ejemplos aquí seleccionados del plano mortal han sido divididos a su vez en cuatro grupos bien diferenciados: los mortales que sufren petrificaciones, metamorfosis zoológicas, metamorfosis fitológicas y, en el caso concreto de Ino y Melicertes, deificaciones. En cuanto a la petrificación, habría de señalarse que se trata de uno de los tipos de metamorfosis que abundaban en los mitos que conforman el imaginario griego ya desde la *Iliada* homérica (24.600-617). Ya puso de relieve Forbes Irving las características comunes de estas historias y la relación de los petrificados para con la divinidad<sup>290</sup>. A pesar de ello, la figura mítica de Níobe destaca sobre todo por su ambigüedad ya que, a pesar de convertirse en un ser inanimado tras la metamorfosis, esta no cesará de lamentar su imprudencia como un ser todavía viviente. Ahora bien, son al menos tres los poetas que tratan la transformación de Níobe en la *Corona* de Meleagro: Teodóridas (*APL*. (A) 132 = Theodorid. 18 G.-P.), Antípatro (*APL*. 16.131 = Antip.Thess. 86 G.-P.) y el propio Meleagro (*APL*. 16.134 = Meleag. 128 G.-P.). No obstante, a estos se suman varios epigramatistas más recogidos en la *Guirnalda* de Filipo y en el resto de la *Antología Griega*. La versión canónica del mito metamórfico cuenta que la desdichada Níobe, hija de Tántalo, tras jactarse de ser más fecunda que la propia diosa Leto, es castigada por los dos hijos de esta: Apolo y Ártemis. Estas dos divinidades se encargan de asesinar a toda su prole por lo que Níobe queda petrificada en el monte Sípilo llorando por siempre su desgracia, como sugiere el primer dístico de la composición de Teodóridas (vv. 1-2). En concreto, el epigramatista Teodóridas, de acuerdo con Fernández-Galiano<sup>291</sup>, podría estar describiendo en la siguiente composición una pintura de la joven en la que la petrificación, tras

---

<sup>290</sup> Cf. Forbes Irving, 1990, pp. 139-148.

<sup>291</sup> Fernández-Galiano, 1978, p. 231.

la pérdida de todos sus hijos a manos de los dioses gemelos (vv. 3-4), estaría ya en proceso (*APL*.

(A) 132 = Theodorid. 18 G.-P.):

Στᾶθι πέλας, δάκρυσον ἰδῶν, ξένε, μυρία πένθη  
τᾶς ἄθυρογλῶσσου Τανταλίδος Νιόβας,  
ἄς ἐπὶ γᾶς ἔστρωσε δωδεκάπαιδα λοχείαν  
ἄρτι, τὰ μὲν Φοίβου τόξα, τὰ δ' Ἀρτέμιδος.  
ἃ δὲ λίθῳ καὶ σαρκὶ μεμιγμένον εἶδος ἔχουσα  
πετροῦται, στενάχει δ' ὑψιπαγῆς Σίπυλος.  
θνατοῖς ἐν γλώσση δολία νόος, ἄς ἀχάλινος  
ἀφροσύνα τίκτει πολλάκι δυστυχίαν<sup>292</sup>.

El léxico empleado presenta explícitamente la transformación de Níobe en los versos 5-6. En el tercer hexámetro las dos formas verbales, ἔχουσα y μεμιγμένον, están a su vez complementadas con sustantivos que mucho tienen que ver con el proceso metamórfico. El participio ἔχουσα se refiere a Níobe y está acompañado del sustantivo εἶδος que intensifica todavía más el contexto de la metamorfosis. Teodóridas refiere, por tanto, que la Tantálide toma una nueva forma, una nueva εἶδος compuesta de λίθῳ καὶ σαρκί (piedra y carne). El término pétreo aquí inserto estará presente, de hecho, en la mayoría de los casos en los que los poetas escriban sobre la hija de Tántalo para dejar constancia de la transformación si optan por la versión metamórfica de la leyenda. Como si no hubiera quedado suficientemente claro que la joven se iba a transformar en piedra, la *persona loquens* insiste en la descripción del proceso de transformación e incluye en el siguiente pentámetro una forma verbal que culmina la metamorfosis, πετροῦται (v. 6), procedente del verbo denominativo πετρόω, que, como afirman Citti y Pasetti, “è attestato a partire da Licofrone (*Alex.* 901)”<sup>293</sup>. De esta manera, Teodóridas hace uso de un verbo capaz “di mettere a fuoco il dettaglio”<sup>294</sup> y que explica concretamente el significado del sintagma λίθῳ καὶ σαρκί del verso anterior<sup>295</sup>. También Antípatro se sirve de las mismas formas léxicas que Teodóridas en su epigrama, como la inclusión del verbo πετρόω (v. 10: ἐπετρόθη) y de un sustantivo, relacionado con la transformación, en este caso λίθος en el último pentámetro, términos que suelen estar presentes en el contexto de la petrificación de Níobe (*APL*. 16.131 = Antip.Thess. 86 G.-P.).

<sup>292</sup> En el caso de los epigramas que forman parte de la *Corona* de Meleagro y de la *Guirmalda* de Filippo, reproducimos los textos editados en los trabajos de Gow & Page (1965 y 1968). Para los procedentes del resto de colecciones, seguimos las ediciones de Paton (1970-1983). En caso contrario, se anotará a pie de página.

<sup>293</sup> Citti & Pasetti, 2014, p. xiv. Licofrón describe aquí la petrificación del lobo que devora al ejército licenciado por Peleo durante el episodio de la muerte de Foco: [...] τοῦ πετρωθέντος λύκου.

<sup>294</sup> Citti & Pasetti, 2014, p. xiv.

<sup>295</sup> Por su parte, Luciano, a modo de ejemplo del género de la prosa, de forma parecida a Hédilo, presenta en *Los retratos* a Licino, personaje que compara la sensación de estar ante una bella mujer con estar petrificado por la mismísima Gorgona y lo hace a través de γίγνομαι (con predicativo nominal) y la forma verbal πήγνυμι: μικροῦ δέω λίθος ἐξ ἀνθρώπου σοι γεγονέναι πεπηγῶς ὑπὸ τοῦ θαύματος (Luc. *Im.* 1). El contexto metamórfico es todavía más evidente con la inclusión del término θαύματος, que indica la estupefacción ante el prodigio.

Una construcción similar se puede leer en otro epigrama en el que se alude a una petrificación, pero ahora a propósito del poder transformador de la Gorgona Medusa<sup>296</sup>. La composición de Hédilo (Ath. 8.345A-B = Hedyll. 9 G.-P.) que forma parte de la *Corona* de Meleagro trata sobre la avidez con la que se lanza Clío sobre un plato de congrio. Este comportamiento, característico del ὀψοφάγος, dejó “petrificados” a todos los que observaron el espectáculo y de ahí su comparación con la propia Medusa (vv. 5-6): ἡμετέρη σὺ Μέδουσα· λιθούμεθα πάντες ἀπλάτου / οὐ Γοργοῦς, γόγγρου δ’ οἱ μέλαιοι λοπάδι. Hédilo en el quinto verso de su composición hace uso del verbo λιθῶ en voz mediopasiva (λιθούμεθα) para describir el proceso metamórfico que sufren aquellos que se topan con la Gorgona Medusa o, en este caso, con la mujer con la que es comparada, Clío, ya que como expone Floridi, “la contemplazione di un comportamento così estraneo all’etica del banchetto provocherebbe un disgusto tale da determinare la “pietri cazione” degli osservatori, perduti da una tale Medusa (v. 5), per cui essi sono in qualche modo costretti a distogliere lo sguardo”<sup>297</sup>. Otros autores también de época helenística hacen referencia a este poder metamórfico de Medusa en sus obras. Un ejemplo del género poético es el de Licofrón pues en su *Alejandra*, cuando menciona el relato de Perseo y su hazaña en el Hades, alude asimismo a la metamorfosis que provoca la mirada de Medusa. Describe esta metamorfosis con el verbo ἀγαματώω acompañado del sustantivo πέτρος: ἀγαματώσας ἀμφελυτρώσει πέτρῳ (Lyc. 845). Se trata, por tanto, de verbos derivados de sustantivos e. g. πέτρος, λίθος o ἄγαμα que forman parte de la terminología empleada en el microgénero. Meleagro, sin embargo, evita insertar verbos denominativos, como πετρώω, e incluye en su poema otras expresiones que describen también de forma explícita el cambio de naturaleza de la Tantálide (*API*. 16.134 = Meleag. 128 G.-P.). Aquí Meleagro a través del sujeto lírico, ahora como mensajero, anuncia a Níobe la muerte de sus hijos (vv. 4-5) y las hijas (vv. 6-10):

Τανταλὶ παῖ Νιόβα, κλύ’ ἐμὰν φάτιν ἄγγελον ἄτας·  
 δέξαι σῶν ἀχέων οἰκτροτάταν λαλιάν.  
 λῦε κόμας ἀνάδεσμον, ἰὼ βαρυπενθέσι Φοίβου  
 γειναμένα τόξοις ἀρσενόπαιδα γόνον·  
 οὐ σοι παῖδες ἔτ’ εἰσίν. ἀτὰρ τί τόδ’ ἄλλο; τί λεύσσω;  
 αἰαῖ, πλημμυρεῖ παρθενικαῖσι φόνος·  
 ἅ μὲν γὰρ ματρὸς περὶ γούνασιν, ἅ δ’ ἐνὶ κόλποις  
 κέκλιται, ἅ δ’ ἐπὶ γᾶς, ἅ δ’ ἐπιμαστίδιος,

<sup>296</sup> Según Floridi (2020, p. 144), el ejemplo mítico de la petrificación de las Gorgonas se encuentra ya en la comedia, concretamente en Ar. *Pax* 810 o Antiphán. *PCG* 164 “dove il mito è sottoposto a una scherzosa lettura “evemeristica” (le Gorgoni sono metafora dei piscivendoli, che mandano sul lastrico i loro clienti vendendo la loro merce a prezzi esorbitanti”.

<sup>297</sup> Floridi, 2020, p. 145. Pero además Floridi defiende que es posible que la comparación con la Gorgona se aprecie también por la forma del pez que recuerda al cabello de la propia Medusa (2020, p. 147). Hay que señalar igualmente la importancia de la vista y de los espectadores no solo para el contexto del banquete, donde evidentemente apartan la vista ante el repugnante espectáculo de Clío, sino también para el metamórfico en el que el elemento de la visión y la reacción de los espectadores ante el prodigio son dos componentes narrativos recurrentes en la literatura metamórfica.

ἄλλα δ' ἀντωπὸν θαμβεῖ βέλος, ἃ δ' ὑπ' οἰστοῖς  
 πτώσσει, τᾶς δ' ἔμπνουν ὄμμ' ἔτι φῶς ὀράα.  
 ἃ δὲ λάλον στέρζασα πάλαι στόμα, νῦν ὑπὸ θάμβευς  
 μάτηρ σαρκοτακῆς οἷα πέπηγε λίθος.

Aparece en el texto una nueva forma verbal, πέπηγε (v. 12), que bien encajaría en este contexto de transformación, puesto que el verbo πήγνυμι<sup>298</sup> en su forma intransitiva y en perfecto se puede traducir como convertirse en sólido, es decir, petrificarse. No obstante, Meleagro detalla todavía más el cambio de Níobe a través el adjetivo σαρκοτακῆς (v. 12), en contraposición al sustantivo λίθος (v. 12), lo que marca los dos estados de la desdichada: el primero indicando su estado humano y el segundo su estado ya petrificado. Es curioso cómo Meleagro hace uso del adjetivo y el sustantivo λίθος en función predicativa al igual que hace, por ejemplo, en la recopilación de Filipo Baso<sup>299</sup>, el alejandrino Leónidas en uno de sus epigramas, aunque con el sinónimo πέτρος en lugar de λίθος<sup>300</sup> o Lucilio (v. 3. λίθος)<sup>301</sup>. Pero no solo en la epigramática se puede encontrar este tipo de léxico sino también en otros géneros literarios. Ejemplo de ello es la poesía hímica helenística ahora con el pasaje de Calímaco en *Ap.* 22-24 cuando el de Cirene hace alusión a la transformación de Níobe a través de la inclusión de los siguientes términos: πέτρος, διερός λίθος y μάρμαρον. Otro de los poetas helenísticos que narra en su obra el mito de la Tantálide es Partenio de Nicea. En sus Ἐρωτικὰ Παθήματα Partenio presenta una versión racionalizada del fin de Níobe (Parth. 30). Niega, por tanto, que esta se transforme en piedra, pero sí cuenta que se suicida arrojándose ἀπὸ πέτρας. Resulta evidente que el uso del término πέτρος o alguno de sus sinónimos permanece inamovible cada vez que la metamorfosis de la desdichada es aludida por cualquiera de los poetas<sup>302</sup>. También el mitógrafo Paléfato describe la mineralización a

<sup>298</sup> Cf. *LSJ*, s. u. πήγνυμι III *become solid*. Vid. *supra* n. 294 a propósito del citado pasaje de Luc. *Im.* 1.

<sup>299</sup> *AP* 7.386 (Bass. 4 G.-P.): ἦδ' ἐγὼ ἢ τοσάκις Νιόβη λίθος ὄσάκι μήτηρ, / δύσμορος, ἥ μαστῶν ἔπηξα† γάλα. / Ἴδιδεω πολὺς ὄλβος ἐμῆς ὠδίνος ἀριθμὸς / ἦν τέκον. ὦ μεγάλης λείψανα πυρκαϊῆς. Se observa asimismo que una de las formas verbales empleadas por el epigramatista, ἔπηξα (v. 2), es la misma que Meleagro utilizó para referirse a la petrificación de Níobe. Baso realiza aquí un giro poético y, en vez de ser Níobe la que sufre la transformación, explica que lo que se petrifica es la γάλα (leche) de la madre que acaba de perder a todos sus hijos.

<sup>300</sup> *AP* 7.549 (Leon. 11 P.): πέτρος ἔτ' ἐν Σιπύλῳ Νιόβη θρήνοισιν ἐάξει, / ἔπτα δις ὠδίνων μυρομένη θάνατον / λήξει δ' οὐδ' αἰνῶι γόου. τί δ' ἀλάζονα μῦθον / φθέγγατο, τὸν ζωῆς ἄρπαγα καὶ τεκέων;. Leónidas no introduce la metamorfosis de Níobe con una forma verbal, sino que hace referencia explícita al cambio de estado con la sola presencia del término πέτρος como predicativo referido al sujeto Νιόβη (v. 1).

<sup>301</sup> *AP* 11.253: Πάντα καθ' ἱστορίην ὀρχούμενος, ἐν τὸ μέγιστον / τῶν ἔργων παριδὼν ἠγίασας μεγάλως. / τὴν μὲν γὰρ Νιόβην ὀρχούμενος, ὡς λίθος ἔστης, / καὶ πάλιν ὦν Καπανεύς, ἐξαπίνης ἔπεσε: / ἄλλ' ἐπὶ τῆς Κανάκης ἀφῶς, ὅτι καὶ ξίφος ἦν σοι / καὶ ζῶν ἐξῆλθες / τοῦτο παρ' ἱστορίην.

<sup>302</sup> Para Gallé Cejudo, el único elemento común a todas las versiones del mito es la ὕβρις por la que Níobe es castigada de una manera u otra por la divinidad. Existen numerosas diferencias sustanciales entre las distintas versiones: los nombres de los personajes, la manera en la que mueren los hijos de Níobe o incluso el fin de la Frigia “ranging from being turned into stone, to metamorphosis into ice, to suicide”. Así, como sostiene Lightfoot, las múltiples variantes proceden de dos “widespread versions”: la versión tebana del mito, ya en la obra homérica, y la tradición lidia en la que varía incluso el nombre de la heroína. Afirma también Gallé Cejudo (2020, p. 422) que la versión de Partenio está llena de reminiscencias asiáticas y es por ello por lo que “from a compositional point of view” concluye que o bien Partenio se decanta por la versión más minoritaria del mito con importante influencia asiática y completamente opuesta a la versión tradicional helena, o bien Partenio “has rationalised all the episodes of death in the story” Gallé Cejudo (2020, p. 424).



través del verbo γίγνομαι y un predicativo referido al sujeto, Níobe, <λίθος> ἔγένετο (Palaeph. 8)<sup>303</sup>. Por su parte, Meleagro se encarga de enfatizar el contexto de la metamorfosis con la inclusión de términos que hacen referencia al asombro, estupor o estupefacción propio de estos cambios maravillosos como el verbo θαμβεῖ (v. 9) cuando una de las hijas de Níobe está a punto de ser atravesada por una flecha de Ártemis. De esta forma, el epigramatista adelanta al lector el fin metamórfico del mito en su composición. Pero no se sirve solo una vez de este término, sino que en el penúltimo verso aparece de nuevo, ahora en forma nominal, en el sintagma ὑπὸ θάμβευς (v. 11). Esto demuestra que para Meleagro este asombro o estupefacción ante tal evento, como ya adelantara Buxton<sup>304</sup>, forma parte intrínseca de la descripción del proceso metamórfico.

En lo que respecta a otros *exempla* seleccionados de la *Guirnalda* de Filipo, Antípatro, a quien Filipo menciona como epigramatista, mientras que a Baso lo considera, junto a muchos otros, *hoi perissoi*, recrea también la historia de Níobe en *APL*. 16.133 (Antip.Thess. 87 G.-P.). El sujeto lírico se dirige a ella pidiéndole explicaciones de por qué tuvo que jactarse de su fecundidad ante una divinidad como Leto (vv. 1-2) y le anticipa su pétreo final (vv. 9-10):

τίπτε, γύναι, πρὸς Ὀλυμπον ἀναιδέα χεῖρ' ἀνένεικας  
 ἔνθεον ἐξ ἀθέου κρατὸς ἀφείσα κόμαν;  
 Λατοῦς παπταίνουσα πολὺν χόλον, ᾧ πολυτεκνε,  
 νῦν στένε τὰν πικρᾶν καὶ φιλάβουλον ἔριν.  
 ἅ μὲν γὰρ παίδων σπαίρει πέλας, ἅ δὲ λιπόπνους  
 κέκλιται, ἅ δὲ βαρὺς πότμος ἐπικρέματαί,  
 καὶ μόχθων οὐπω τόδε σοι τέλος ἄλλα καὶ ἄρσην  
 ἔστρωται τέκνων ἐσμὸς ἀποφθιμένων.  
 ᾧ βαρὺ δακρῦσασα γενέθλιον, ἄπνοος αὐτὰ  
 πέτρος ἔση, Νιόβα, κάδει τειρομένα.

Antípatro de Tesalónica introduce de nuevo el término πέτρος (v. 10), esta vez realizando la función sintáctica de atributo, debido a que la transformación se describe con la forma copulativa ἔση (v. 10), a diferencia de las estructuras sintácticas anteriores. Otros poetas que recurren a esta construcción para presentar los distintos cambios de forma de los personajes míticos son Lucilio en varias de sus composiciones<sup>305</sup> o Páladas de Alejandría<sup>306</sup>. No obstante, dicha construcción ya

<sup>303</sup> Pausanias opta por la construcción de γίγνομαι y predicativo para describir el proceso de mineralización de Licaón y Níobe (8.2.5): καὶ τὴν Ταντάλου Νιόβην γενέσθαι λίθον. Nono en *D.* 12.79-81 cuenta que καὶ Νιόβη Σιτύλοιο παρὰ σφυρὰ πέτρος ἐχέφρων / δάκρυσι λαϊνέοισιν ὄδυρομένη στίχα παίδων / στήσεται οἰκτρὸν ἄγαλμα. También Aquiles Tacio opta por la misma construcción sintáctica cuando describe la mineralización de la frigia (3.15.6): λίθος γενομένη. Pero de nuevo hay que puntualizar que ya desde época homérica se recurría a esta construcción para hacer referencia a la metamorfosis. Cf. *DGE*, s. u. γίγνομαι A, II, 1 *llegar a ser*, a) c. pred. nominal *tornarse, convertirse en, hacerse*.

<sup>304</sup> Buxton, 2009, pp. 29-30. Sería un error pasar por alto que ya desde Homero, especialmente en la *Odisea*, tanto θάμβος como sus formas nominales y verbales derivadas son una constante cuando se describe cualquier tipo de cambio en la naturaleza de un dios o un mortal. Tal es el caso de Atenea en *Od.* 3.371-373, que provoca que todos los que son testigos de su transformación se queden estupefactos o perplejos ante dicho prodigio. Todo ello deja entrever que ya desde la época homérica hay ciertos elementos que forman parte indispensable de la terminología de los cambios maravillosos o metamorfosis en la literatura griega, que quedará codificada durante el Helenismo.

<sup>305</sup> *Vid.* *AP* 11.246: ἔσομαι λίθος (v. 5) y *AP* 11.253: οὐ γὰρ ἂν ἦς αὐτομάτως λίθινος (v. 6).

<sup>306</sup> *Vid.* *AP* 11.255: Δάφνην καὶ Νιόβην ὠρχήσατο Μέμφις ὁ σιμός, / ὡς ξύλινος Δάφνην, ὡς λίθινος Νιόβην.

aparece en la *Iliada* (24.600-617) cuando Aquiles, tras liberar el cuerpo del difunto Héctor, le ofrece comida y descanso al anciano rey Príamo y compara su situación con la de la desgraciada Níobe. Para hacer referencia a la transformación, Homero refiere que Níobe se encontraba ἐν πέτρῃσιν y que se lamenta por sus desgracias λίθος περ' εὐῶσα. También, en época imperial, Pausanias (1.21.3) opta por esa misma estructura copulativa para describir el proceso de mineralización no solo de Níobe, sino también de Licaón: ἡ (Níobe) δὲ πλησίον μὲν πέτρα καὶ κρημνός ἐστιν, o incluso el propio Nono de Panópolis en el segundo libro de sus *Dionisiacas* (2.159): Ἔσσομαι, ὡς Νιόβη, καὶ ἐγὼ λίθος. Otro epigramatista de la *Guirnalda*, Macedonio, en una de sus composiciones (*AP* 5.229) presenta ahora a un boyero con mal de amores que observa a la pétreo Níobe. Compara a la heroína frigia, quien, a pesar de ser una piedra, es capaz de llorar sus penas (vv. 1-2: Τὴν Νιόβην κλαίουσαν ἰδὼν ποτε βουκόλος ἀνὴρ / θάμβεεν, εἰ λείβειν δάκρυον οἶδε λίθος), con su amada esquiva, una tal Euippe, que, a pesar de ser de carne y hueso, es tan insensible a su amor que parece haberse convertido, al modo de Níobe, en una verdadera piedra (v. 4: ἔμπνοος Εὐῖπτης οὐκ ἐλέαιρε λίθος). Bien es cierto que no se describe explícitamente el cambio de forma de la joven, pero sí parece que ha tenido lugar a través de la inclusión de los términos Νιόβην (v. 1) y λίθος (v. 2). De hecho, el autor llama a la Tantálide por su nombre en el primer hexámetro, pero en el pentámetro siguiente se refiere a ella solo como λίθος<sup>307</sup>. También Juliano en un epigrama efrástico sugiere la metamorfosis de la Tantálide, esta vez, solo a través del adjetivo λαϊνέην (v. 5) que describe su estado ya petrificado<sup>308</sup> o en uno de los epigramas anónimos de la colección en el que el proceso de transformación se evidencia ahora con la construcción del verbo τεύχω y doble acusativo, με y λίθον, indicando así el resultado de la metamorfosis<sup>309</sup>.

Otro relato mitológico en el que se narra una posible mineralización es el de la desdichada Eco. Según la versión tradicional del mito, la ninfa fue condenada a repetir la última palabra que dijera la persona con la que mantuviera la conversación. Luego, Narciso se burla de su amor de manera que provoca que Eco se quede en su cueva de forma permanente, sumida en la tristeza, hasta acabar fundida con las propias rocas. Lo que quedó entonces de Eco fue solo un hilo de voz que imitaba la de los mortales. Solo se puede leer un epigrama de la *Guirnalda* de Filipo que hace referencia a una posible transformación de Eco. Esta composición es transmitida como “de

<sup>307</sup> *AP* 5.229: Τὴν Νιόβην κλαίουσαν ἰδὼν ποτε βουκόλος ἀνὴρ / θάμβεεν, εἰ λείβειν δάκρυον οἶδε λίθος / αὐτὰρ ἐμὲ στενάχοντα τόσης κατὰ νυκτὸς ὀμίχλην / ἔμπνοος Εὐῖπτης οὐκ ἐλέαιρε λίθος. / αἴτιος ἀμφοτέροισιν ἔρωσ, ὀχρηγὸς ἀνίης / τῇ Νιόβη τεκέων, αὐτὰρ ἐμοὶ παθέων. El contexto de metamorfosis es aun más evidente por la forma verbal θάμβεεν, que indica el efecto sobre los espectadores del prodigio.

<sup>308</sup> *API*. 16.130: Δυστήνου Νιόβης ὀράας παναληθέα μορφήν / ὡς ἔτι μυρομένης πότμον ἔων τεκέων. / εἰ δ' ἄρα καὶ ψυχὴν οὐκ ἔλλαχε, μὴ τὸδε τέχνη / μέμφοο· θηλυτέρην εἴκασε λαϊνέην.

<sup>309</sup> *API*. 16.129: Ἐκ ζωῆς με θεοὶ τεύξαν λίθον, ἐκ δὲ λίθοιο / ζῶην Πραξιτέλης ἔμπαλιν εἰργάσατο.

adscripción dudosa” por parte de Galán Vioque, aunque Paton apuesta por la autoría de Luciano o Arquias, mientras que Gow y Page por la de Arquias. Se trata de un epigrama efrástico en el que la *persona loquens* describe a Eco como πετρήεσσαν (v. 1), por lo que podríamos pensar que la metamorfosis se presenta de forma implícita solo a través del adjetivo πετρήεις en su forma femenina, haciendo referencia a la nueva naturaleza de la protagonista del poema (*APL.* 16.154 = Arch. 33 G.-P.)<sup>310</sup>:

Ἠχὸ πετρήεσσαν ὄρᾱις, φίλε, Πανὸς ἑταίρην  
 ἀντίτυπον φθογγὴν ἔμπαλιν ἀιδομένην,  
 παντοίων στομάτων ἄλλον εἰκόνα, ποιμέσιν ἠδὲ  
 παίγιον· ὅσσα λέγεις, ταῦτα κλύων ἄπιθι.

Lo único que queda de la ninfa es una voz capaz de repetir la última palabra dicha por otra persona y todo ello se refleja en el texto a través del adjetivo ἀντίτυπον (v. 2) que se utiliza especialmente en contextos del eco<sup>311</sup>. Ahora bien, el resto de epigramatistas, como es el caso de Arquias o Sátiro, que dedica unos versos a la ἄγλωσσος Eco solo introduce referencias al castigo de la ninfa e. g. ἄγλωσσος ο ὑστερόφωνον ὅπα sin alusión alguna a su fusión con la pétreo cueva<sup>312</sup>. Otros autores de época helenística e imperial sí hacen uso de términos semejantes al antes comentado en el epigrama, πετρήεσσαν, para describir implícitamente el cambio de naturaleza de la parlanchina ninfa. El poeta bucólico Mosco tenía quizá en mente la futura metamorfosis cuando refiere los lamentos de la ninfa, Ἀχὼ δ' ἐν πέτραισιν ὀδύρεται (Mosch. 3.30), a través de la inclusión del sintagma preposicional ἐν πέτραισιν<sup>313</sup>. Otro ejemplo en la literatura posterior del uso de esta terminología que conduce a la metamorfosis de la rocosa ninfa es el de Nono en sus

<sup>310</sup> Dioscórides (*AP* 6.126 = Diosc. 15 G.-P.), epigramatista que forma parte de la *Corona* de Meleagro, también describe una metamorfosis, esta vez, la petrificación que provoca la mirada de la Gorgona Medusa solo con la inclusión del adjetivo λιθοεργόν (v. 3): Σᾶμα τόδ' οὐχὶ μάταιον ἐπ' ἀσπίδι παῖς ὁ Πολύττου / Ὑλλος ἀπὸ Κρήτας θοῦρος ἀνὴρ ἔθετο, / Γοργόνα τὰν λιθοεργὸν ὁμοῦ καὶ τριπλόα γούνα / γραψάμενος· δῆοις τοῦτο δ' εἶοικε λέγειν· / ἀσπίδος ὦ κατ' ἐμᾶς πάλλων δόρυ, μὴ κατίδης με / ἢ φεύγε τρισσοῖς τὸν ταχὺν ἄνδρα ποσίν'.

<sup>311</sup> Cf. *DGE s. u.* ἀντίτυπος, -ον A adj. I abs. I Devuelto por el eco “στόνος” *S. Ph.* 694, 1460, “φθογγή” *APL.* 16.154 (= Arch. 33 G.-P.), cf. Paul. Sil. *Soph.* 983. Subst. τὸ ἀ. repercusión del eco, Luc. *Dom.* 3. Sobre los significados de ἀντίτυπος, Candón sostiene que el adjetivo, a pesar de que su valor natural es el de igualdad aunque “acompañado muy de cerca por el de oposición, y es que es uno de los significados más usuales de ἀντίτυπος tiene que ver con la respuesta, con el reflejo que el sujeto comparado encuentra en su símil a través de este adjetivo, constituyendo una especie de igualdad por oposición” (Candón, 2020, p. 124).

<sup>312</sup> *APL.* 16.153: ποιμένιαν ἄγλωσσος ἀν' ὀργάδα μέλπεται Ἀχὼ / ἀντίθρου πτανοῖς ὑστερόφωνον ὅπα. Tampoco se aprecia ninguna alusión a la metamorfosis de Eco en la composición de Arquias *AP* 9.27 (Arch. 25 G.-P.).

<sup>313</sup> No se puede obviar el hecho de que el propio Homero cuando introduce en la narración el mito de Níobe alude a su petrificación de forma parecida: ἐν πέτρῃσιν (*Il.* 24.600-617).

*Dionisiacas* quien califica a Eco como πετρήσσα<sup>314</sup> al igual que Luciano o Arquias en su composición (*AP*. 16.154 = Arch. 33 G.-P.).

El mito de Tereo, Procne y Filomela es uno de los episodios metamórficos más aludidos en los epigramas de la *Antología Griega*. Son varios los autores que incluyen este relato en sus composiciones de la *Corona* de Meleagro como Mnasalces, Antípatro o Pánfilo. En cuanto a la *Guirnalda* de Filipo, es cierto que la mayoría de los epigramas que aluden a este relato prodigioso no son relevantes para nuestro estudio léxico ya que no describen la metamorfosis de ninguno de los protagonistas. En la compilación de la *Corona*, Mnasalces dedica unos versos a Filomela, la joven que fue violada por su cuñado Tereo, de acuerdo con la versión tradicional, y que, tras llevar a cabo su venganza, termina siendo metamorfoseada en golondrina<sup>315</sup>. Así, la *persona loquens* se dirige a la joven Pandiónide y le aconseja que cese en sus lamentos pues le quedan numerosas κατόπιν δάκρυα (v. 4)<sup>316</sup>. Se puede comprobar que el autor evita la inclusión de verbos que describan explícitamente el cambio físico de la joven (*AP* 9.70 = Mnasalc. 14 G.-P.):

Τραυλὰ μινυρομένα, Πανδιονὶ παρθένε, φωνᾶ,  
Τηρέος οὐ θεμιτῶν ἀγαμένα λεχέων,  
τίπτε παναμέριος γοάεις ἀνὰ δῶμα, χελιδοῖ;  
παύε' ἐπεὶ σε μένει καὶ κατόπιν δάκρυα.

No hay rastro de formas verbales empleadas en otros contextos metamórficos, pero el epigramatista parece jugar poéticamente con la doble naturaleza de Filomela, es decir, la humana y la aviar. El yo poético se dirige a ella como Πανδιονὶ παρθένε (v. 1) por lo que al comienzo del texto se evidencia la naturaleza humana de Filomela. Sin embargo, el autor hace uso de ciertas expresiones como (τραυλὰ) μινυρομένα, que se utilizaba para describir el gorjeo de los pájaros<sup>317</sup>, lo que evidencia ya desde el primer dístico la doble naturaleza de la protagonista. Además, en el segundo hexámetro en lugar de repetir el vocativo Πανδιονὶ παρθένε, el sujeto lírico vuelve a dirigirse a Filomela ahora con el vocativo χελιδοῖ (v. 3), curiosamente el nombre del animal en el que se ha convertido la joven. De esta manera, Mnasalces alude al proceso de transformación de forma implícita y sin necesidad de incluir una secuencia o construcción sintáctica propiamente

<sup>314</sup> Cf. Nonn. *D.* 6.313: ἢ ποτε πετρήσσα φανήσεται ὕδριās Ἥχῳ. Antonino Liberal no narra el mito metamórfico de la ninfa Eco, pero sí recoge, por ejemplo, la historia de Hilas y su ulterior cambio de forma, que ya se encontraba presumiblemente en el libro segundo de los *Heteroioumena* de Nicandro. Hilas fue perseguido por Heracles y las ninfas lo hicieron invisible (*Ant.Lib.* 26.4.1: ἀφανῆς ἐγένετο) para después ser finalmente transformado en eco (*Ant.Lib.* 26.4.6: καὶ ἐποίησαν ἦχῳ). Así, se puede observar que tanto Antonino Liberal como Nono juegan con la metamorfosis o el motivo de la desaparición (ἀφανῆς ἐγένετο / φανήσεται) aquí cuando hacen alusión a personajes mitológicos asociados al eco.

<sup>315</sup> Sobre la versión mítica de Ovidio, véase Martín Rodríguez (2002).

<sup>316</sup> Tradicionalmente se ha considerado que la golondrina (ave en la que se convierte Filomela) deberá soportar los ataques de la abubilla (fruto de la transformación de Tereo). Por ello, el sujeto lírico anima a la Pandiónide a no lamentarse más pues le tocará sufrir por otras razones para el resto de la eternidad.

<sup>317</sup> Cf. *LSJ*, s. u. μινύρομαι -ομαι [u] = μινυρίζω, of the nightingale, *warble*, *S. OC* 671.

metamórfica. No se ha de pasar tampoco por alto que el autor incluye ciertas formas, bien nominales, bien verbales, que acompañan el tono afligido o apesadumbrado del desgraciado mito de Filomela, como es el caso de los términos γοάεις, τραυλά o δάκρυα, que abren y cierran el poema. La misma construcción se puede leer en Antípatro (*AP* 7.210 = Antip.Sid. 63 G.-P.)<sup>318</sup>. Aquí χελιδονί (v. 1: Ἄρτι νεηγενέων σε, χελιδονί, μητέρα τέκνων) se emplea para comparar la golondrina a la que se dirige la *persona loquens* con la propia Filomela, ya en su nueva condición de ave. Parece que el personaje χελιδονί, al que el sujeto lírico se dirige al principio de la composición, no es un personaje en particular, sino que se trata de un término genérico que se refiere a todas las golondrinas. Sin embargo, gracias a la mención de Hefesto (v. 7: ὡς θάνεν ἠλιτοεργός· ἴδ' ὡς Ἥφαιστος ἀμύντωρ) y Erictonio (v. 8: τὰν ἀπ' Ἐριχθονίου παιδὸς ἔσωσε γονάν) se infiere que Antípatro está asociando el vocativo con el personaje de Filomela, nieta de Erictonio. Así, el hecho de dedicar el poema a la propia χελιδονί y la mención de los antepasados de las jóvenes Pandiónides conducen directamente al contexto de la metamorfosis de este mito sin necesidad explícita de un verbo u otra forma nominal en posición predicativa que indique la transformación.

Pánfilo, por su parte, realiza una imitación del epigrama de Mnasalces de manera que reaparece el mismo tipo de léxico en su composición (*AP* 9.57 = Pamphil. 2 G.-P.). La metamorfosis explícita de la joven Filomela se evita de nuevo. No obstante, a través de la contraposición constante entre términos que hacen referencia a la naturaleza humana de la Pandiónide (Πανδιονὶ κάμμορε κούρα, παρθενίας ο βηισάμενος) y otras formas que muestran la nueva naturaleza metamorfoseada de la misma (κελαδεῖς τραυλά), se podría concluir que el contexto de la maravillosa transformación está más que presente:

Τίπτε παναμέριος, Πανδιονὶ κάμμορε κούρα,  
 μυρομένα κελαδεῖς τραυλά διὰ στομάτων;  
 ἦ τοι παρθενίας πόθος ἴκετο τάν τοι ἀπηύρα  
 Θρηϊκίος Τηρεὺς αἰνὰ βηισάμενος;

<sup>318</sup> *AP* 7.210 (Antip.Sid. 63 G.-P.): Ἄρτι νεηγενέων σε, χελιδονί, μητέρα τέκνων, / ἄρτι σε θάλπουσαν παῖδας ὑπὸ πτέρυγι / αἴξας ἔντοσθε νεοσσοκόμοιο καλιῆς / νόσφισεν ὠδίνων τετραέκλιτος ὄφις, / καὶ σὲ κινυρομένην ὀπὸτ' ἀθρόος ἦλθε δαΐζων / ἦριπεν ἐσχαρίου λάβρον ἐπ' ἄσθμα πυρός. / ὡς θάνεν ἠλιτοεργός· ἴδ' ὡς Ἥφαιστος ἀμύντωρ / τὰν ἀπ' Ἐριχθονίου παιδὸς ἔσωσε γονάν.

Una estructura similar se puede leer en los epigramas de Eveno (*AP* 9.122 = Even. 5 G.-P.)<sup>319</sup> o Sátiro (*AP* 10.6 = Satyr. 1 P.). Sátiro trata aquí el tema de la llegada de la primavera y, con ella, la temporada de navegación. De acuerdo con Page, el epigramatista incluye “traditional patterns” como la acción del Céfiro, los florecientes campos, el mar en calma, la adoración de Príapo o el regreso de las golondrinas. La cuestión radica en la aparición de las golondrinas a las que denomina Κεκροπίδες (v. 3), Filomela y Procne, siguiendo la versión ovidiana. Page explica que, a pesar de que Κεκροπίδες significa “strictly *daughter of Cecrops*”, los romanos “occasionally call them Cecropids” en lugar de Pandiónides. Así, Sátiro sugiere el episodio metamórfico de Filomela con la inclusión extraordinaria del término Κεκροπίδες en un contexto claramente aviar, ἤχεῦσι (v. 3):

ἦδη μὲν Ζεφύροιο ποητόκου ὕγρον ἄημα  
 ἠρέμα λειμῶνας πίτνει ἐπ’ ἀνθοκόμους,  
 Κεκροπίδες δ’ ἤχεῦσι, γαληναίη δὲ θάλασσα  
 μειδιάει κρυερῶν ἄτρομος ἐξ ἀνέμων.  
 ἀλλ’ ἴτε θαρσαλέοι, πρυμνήσια λύτετε, ναῦται,  
 πίτνατε δ’ εὐ πτερύγων λεπταλέας στολίδας.  
 ὃ ἴτ’ ἐπ’ ἐμπορίην πίσυνοι χαρίεντι Πιρήπῳι,  
 ὃ ἴτε δὴ λιμένων δαίμονι πειθόμενοι.

Otros autores, sin embargo, recurren a construcciones bien diferentes para aludir en sus obras a la metamorfosis de las jóvenes Pandiónides. Luciano, por ejemplo, emplea el verbo γίγνομαι cuando el personaje de Triefón explica que quisiera transformarse en pájaro e ir cantando precisamente los prodigios (τὸ θαυμάσιον) por los floridos campos, como la propia Aedón<sup>320</sup>, mientras que Pausanias opta por otra forma copulativa: τῆι Φιλομήλαι καὶ ὄρνιθι οὔσῃ (10.4.9) o bien por τὸν ὄρνιθα ἐνταῦθα φανῆναι ο ἀλλαγῆναι (10.4.8) que, como puntualizan Citti y Pasetti, es

<sup>319</sup> El tema principal de esta composición gira en torno a una golondrina que alimenta a sus polluelos con cigarras, aunque el epigramatista combina ciertos vocablos que sugieren que esta golondrina puede ser el resultado de la metamorfosis de la propia Filomela e. g. Ἀθθὶ κόρα, λάλος, πτανοῖς, εὔπτερον, περόεσσα. La misma contraposición se puede leer en *AP* 12.2 (Ἴτυν ἢ ἀηδόνας) y *AP* 12.136 (ὄρνιθες ἢ θῆλυ). El proceso de transformación, reflejado a través de una combinación de términos que recuerdan a ambas naturalezas de Procne, la humana y la de ruiseñor, ya aparece incluso en el *epos* homérico e. g. Πανδαρέου κούρη (*Od.* 19.518), γλωρηῖς ἀηδῶν (*Od.* 19.518) o δεινδρέων ἐν πετάλοισι καθεζομένη (*Od.* 19.520). También en la obra de las *Suplicantes* de Esquilo (*A. Supp.* 62) o las *Fenicias* de Eurípides con el uso de ὄρνις (*E. Ph.* 1515) y la reminiscencia de su desgraciada condición humana se ve reflejada en μονομάτορσιν ὄδυρμοῖς, προκλαίω μονάδ’ ἢ δάκρυσιν (*E. Ph.* 1517 ss.). Esta dualidad en la naturaleza de ambas protagonistas míticas aparecen asimismo en Aristófanes (*Av.* 663 ss.), Aristóteles en su *Retórica* (*Rh.* 3.3.4): χελιδόνα frente a Φιλομήλα ἢ ὄρνιθι frente a παρθένω, o también en Plutarco (*Quaest. conv.* 8.7.2 = *Mor.* 727D-E) al aludir a la metamorfosis de Filomela con los términos χελιδόνος ἢ Φιλομέλα que evidencian ambas naturalezas de la Pandiónide, o incluso Aquiles Tacio en 5.5.1 (καὶ τίνες αἱ ὄρνιθες αὐταὶ καὶ τίνες αἱ γυναῖκες) y Nono en *D.* 2.130-131 (μίξομαι ὄρνιθεςσι... Φιλομήλη).

<sup>320</sup> Luc. *Philopat.* 18: Ἀλλ’ ἄγε δὴ τὸ θαυμάσιον ἐκεῖνο ἀκουσμάτιον ἄεισον, ὅπως κἀγὼ κατοχριάσω καὶ ὄλος ἀλλοιωθῶ, καὶ οὐχ ὡς ἡ Νίοβη ἀπαυδῆσω, ἀλλ’ ὡς Ἀηδῶν ὄρνειον γενήσομαι καὶ τὴν θαυμασίαν σου ἐκπληξίν κατ’ ἀνθηρὸν λειμῶνα ἐκτραγωδήσω. No se debe pasar por alto el uso de formas como θαυμάσιον ο θαυμασίαν presentes en numerosos contextos metamórficos, como se ha señalado ya en estas páginas. En otro pasaje de su *Philopatris*, Luciano hace uso del verbo μεταβάλλω cuando el personaje de Critias enumera una serie de hechos prodigiosos en los que incluye cómo las mujeres (como las propias Pandiónides) pueden transformarse en aves: καὶ ἐκ γυναικῶν ὄρνεα μεταβαλλόμενα (*Luc. Philopat.* 3).

un “verbo di uso comune”<sup>321</sup> en la descripción de metamorfosis. Antonino Liberal, referente indispensable en estas páginas, emplea para la metamorfosis de las Pandiónides la forma verbal ποιέω con la construcción de doble acusativo, ἐποίησε πάντας ὄρνιθας (Ant.Lib. 11.9.3) o γίγνομαι y predicativo, ἐγένετο ἀλκίαιετος, ἢ δὲ μήτηρ τῆς Ἀηδόνοσ ἀλκυών (Ant.Lib. 11.9.5), Ἀηδόνοσ ἀδελφὸσ ἐγένετο ἔποψ (Ant.Lib. 11.10.5-6), Πολύτεχνοσ δὲ μεταβαλὼν ἐγένετο πελεκᾶσ Ant.Lib. 11.10.2-3)<sup>322</sup>.

No solo la transformación de Níobe, Eco y las Pandiónides son recurrentes en los epigramas de la *Antología Griega*, sino también el episodio metamórfico de Ino y Melicertes y sus respectivas conversiones en divinidades marinas. Aunque bien es cierto que no existen en los epigramas de la *Corona* y de la *Guirnalda* referencias explícitas que describan el proceso de metamorfosis de Ino y su hijo, sí aparecen ciertos términos y construcciones sintácticas que aluden sin duda al cambio de naturaleza de ambos personajes míticos. En la *Corona* de Meleagro Antípatro de Sidón describe en su composición (*AP* 6.223 = Antip.Sid. 50 G.-P.) cómo un tal Hermesianacte encuentra un objeto maravilloso en la playa y se lo ofrenda a Παλαίμοι παιδι καὶ Ἴνοϊ (v. 7). En primer lugar, Antípatro introduce el nombre divino de Melicertes (Παλαίμοι) mientras que emplea el nombre mortal de su madre, Ἴνοϊ, en vez de Leucótea. Esto permite inferir que Antípatro alude a la transformación de estos dos personajes sin incluir ninguna secuencia o construcción sintáctica propia del microgénero de la metamorfosis. Además, en el último verso el yo poético los considera δαίμοσιν εἰναλίοισ (v. 8) por lo que la contraposición de la doble naturaleza mortal/divina de los protagonistas se confirma. Dicha contraposición entre las naturalezas de estos personajes míticos también se puede leer en otro de sus epigramas pues Antípatro (*AP* 7.303 = Antip.Sid. 26 G.-P.) emplea el nombre mortal de Ino pero, al mismo tiempo, la llama θεός (v. 5): Ἴνοϊ, ἀνοικτίρμων τισ ἔφοσ θεός ἢ Μελικέρτεω / ἥλικοσ οὐκ Ἀίδην πικρὸν ἀπηλάσασο.

A pesar de que el tema de la apoteosis o inmortalización de Ino y Melicertes no es recurrente en la epigramática, Filodemo presenta en su composición una súplica a las divinidades marinas comenzando por Melicertes e Ino (*AP* 6.349 = Phld. 19 G.-P.). Se puede comprobar la contraposición de la naturaleza mortal e inmortal de los personajes desde el primer verso del

<sup>321</sup> Citti & Pasetti, 2014, p. xii. Esta forma verbal de uso común en contextos de metamorfosis también se puede leer en un epigrama de Parmenión, recogido en la *Guirnalda*: ἠλλάχθην μορφὴν καίριον εἰσ Νέμεσιν (v. 2). No se describe la transformación de ningún personaje mítico sino que, en esta ocasión, el yo poético explica cómo pasa de ser un simple λίθοσ a una estatua de Némesis. Se trata pues de una inscripción que, de acuerdo con Pausanias, acompaña a esta estatua de la diosa que se encontraba en la región del Ática (*APL*. 16.222 = Parmen. 15 G.-P.).

<sup>322</sup> Las transformaciones zoológicas, especialmente en aves, son una constante en la obra de Antonino Liberal. En al menos dieciocho pasajes se hallan descripciones de personajes mitológicos que se metamorfosean en diversos tipos de pájaros. Sin embargo, frente a la oscuridad y ambigüedad léxica de ciertos epigramatistas de la *Antología Griega* que tratan el mito de las hijas de Pandáreo, Antonino Liberal describe el proceso de transformación a través de variadas construcciones sintácticas e. g. μεταμορφώω (Ant.Lib. 2; 15), ποιέω (Ant.Lib. 3; 5; 6; 7; 9; 11; 15; 16; 18; 19; 20; 21), μεταβάλλω (Ant.Lib. 5; 7; 9; 10; 11; 14; 20; 21; 37), ἀλλάσσω (Ant.Lib. 21).

epigrama, ya que Filodemo introduce el nombre mortal de Melicertes (v. 1: Ἴνοῦς ὃ Μελικέρτα) en lugar de Palemón, aun considerándolo aquí un dios. Filodemo también juega poéticamente con la doble naturaleza de la princesa tebana pues la primera palabra del poema será Ἴνοῦς mientras que la primera palabra que encabeza el pentámetro será Λευκοθέη. Por su parte, Honesto de Corinto contrapone en su epigrama a los personajes tebanos que fueron desdichados con los que no (*AP* 9.216 = *Honest. 3 G.-P.*): Harmonía y Edipo; Antígona y sus hermanos o Ino y Atamante. Así, dice de Ino que fue ἄμβροτος por lo que la contraposición está de nuevo servida al insertar el nombre mortal de la joven (Ἴνώ) pero el adjetivo ἄμβροτος (v. 3).

Pero parte de toda esta terminología y formas o construcciones sintácticas propias de los contextos metamórficos que se advierten en la epigramática ya lo emplearon autores griegos anteriores y posteriores procedentes de diferentes géneros literarios. En el caso concreto de la divinización de Ino/Leucótea, el primero fue Homero en la *Odisea* cuando alude al mito y a la metamorfosis de Ino a través de la contraposición (πρὶν) βροτός y (νῦν) θεῶν... τιμῆς<sup>323</sup>. Luego Píndaro en su segunda *Olimpica*<sup>324</sup> contrapone ambas naturalezas cuando afirma que se le ha dispensado a Ino (τὸ) βίωτον ἄφθιτον sirviéndose aquí de su nombre mortal en lugar de Leucótea. En la época helenística e imperial, el mitógrafo Apolodoro, por ejemplo, sugiere la metamorfosis llamándolos en apenas cuatro líneas por sus dos nombres, el mortal e inmortal: Ἴνώ δὲ τὸν Μελικέρτην... Λευκοθέα μὲν αὐτὴν καλεῖται, Παλαίμων δὲ ὁ παῖς<sup>325</sup>. La misma contraposición se puede leer en la obra plutarquea en más de una ocasión<sup>326</sup>. En el tratado *Apophthegmata Laconica* el de Queronea diserta sobre si se debían hacer sacrificios en honor a Leucótea, por lo que en realidad todo dependía de si la podían considerar una divinidad o una mortal: συνεβούλευσεν εἰ μὲν

<sup>323</sup> *Od.* 5.333-335: Τὸν δὲ ἴδεν Κάδμου θυγάτηρ, καλλίσφυρος Ἴνώ, / Λευκοθέη, ἢ πρὶν μὲν ἔην βροτός αὐδήεσσα, / νῦν δ' ἄλως ἐν πελάγεσσι θεῶν ἔξ ἔμμορε τιμῆς.

<sup>324</sup> *Pi. O.* 2.28-30: λέγοντι δ' ἐν καὶ θαλάσῃα / μετὰ κόραισι Νηρηῆος ἀλίαις βίωτον ἄφθιτον / Ἴνοῖ τετάχθαι τὸν ὄλον ἄμφι χρόνον.

<sup>325</sup> *Apollod.* 3.28.4-7: [...] ἀγανακτήσασα δὲ Ἥρα μανίαν αὐτοῖς ἐνέβαλε, καὶ Ἀθάμας μὲν τὸν πρεσβύτερον παῖδα Λέαρχον ὡς ἔλαφον θηρεύσας ἀπέκτεινεν, Ἴνώ δὲ τὸν Μελικέρτην εἰς πεπυρωμένον λέβητα ρίψασα, εἶτα βαστάσασα μετὰ νεκροῦ τοῦ παιδὸς ἤλατο κατὰ βυθοῦ. καὶ Λευκοθέα μὲν αὐτὴν καλεῖται, Παλαίμων δὲ ὁ παῖς, οὕτως ὀνομασθέντες ὑπὸ τῶν πλεόντων· τοῖς χειμαζόμενοις γὰρ βοηθοῦσιν.

<sup>326</sup> Cf. *Plu. Quaes. Rom.* 16 (*Mor.* 267D): τῆς Λευκοθέας ἱερὸν... ἢ γὰρ Ἴνώ [...].



θεὸν ἡγοῦνται, μὴ θρηνηεῖν, εἰ δὲ ἄνθρωπον, μὴ ἱεουργεῖν ὡς θεῶ<sup>327</sup>. Así, los términos θεὸν y ἄνθρωπον testimonian la metamorfosis de Ino<sup>328</sup>.

En lo que respecta a otras leyendas metamórficas ahora en el caso de de Dafne o las Heliades, tampoco parecen ser temáticas preferidas en la *Antología Griega*. No hay referencia alguna a ambas metamorfosis fitológicas en los poemas de la *Corona* de Meleagro, pero sí en la *Guirnalda* de Filipo. Antípatro de Tesalónica dedica un epigrama a las desdichadas hermanas de Faetón evocando la metamorfosis de las jóvenes. En este caso, sirviéndose del tópico de la tumba que habla al caminante, una de las hermanas se dirige al ξεῖνος que lee la composición y le explica que ella, la que interpela, es un δένδρον ἱερόν por lo que la transformación se confirma a través también de la construcción copulativa de εἰμί con atributo<sup>329</sup>. No es posible saber a qué personaje se está refiriendo el sujeto lírico hasta que aparecen ciertos términos claves como el sustantivo αἰγείρων, ξύλον y Ἡελίω, pues ofrece vestigios suficientes como para relacionar al δένδρον ἱερόν con una de las Heliades (*AP* 9.706 = Antip.Thess. 81 G.-P.)<sup>330</sup>:

δένδρον ἱερόν εἰμι· παρεχόμενός με φυλάσσει  
πιμαίνειν. ἀλγῶ, ξεῖνε, κολουομένη.  
μέμνεο, παρθένιός μοι ἔπι φλόος, οὐχ ἄπερ ὠμαῖς  
ἀχράσιν. αἰγείρων τίς γένος οὐκ ἐδάη;  
εἰ δὲ περιδρύψεις με παρατραπίην περ ἑοῦσαν,  
δακρύσεις. μέλομαι καὶ ξύλον Ἡελίωι.

Concluye este repaso de relatos metamórficos de personajes mortales en el género epigramático con la transformación fitológica de la ninfa Dafne. La versión más difundida del mito

<sup>327</sup> Plu. *Apophth. Lac.* 26 (*Mor.* 228E).

<sup>328</sup> Antonino Liberal, en cambio, no incluye el mito metamórfico de Ino y Melicertes en su obra, aunque sí se puede analizar la terminología que emplea para describir la transformación de otros personajes, que al igual que Ino y Melicertes, sufren deificaciones. El cambio de naturaleza, por ejemplo, de Ifigenia (*Ant.Lib.* 27), de acuerdo con el compilador, ya se encontraba en las *Metamorfosis* del poeta helenístico Nicandro y describe dicha divinización a través de la construcción ποιέω y doble acusativo, καὶ ἀλλάξασα ἐποίησεν αὐτὴν ἀγήρων καὶ ἀθάνατον δαίμονα, acompañada del participio ἀλλάξασα que recalca todavía más el proceso de metamorfosis. En cuanto a la deificación de Bíblide (*Ant.Lib.* 30), Antonino recurre a la forma verbal ἀλλάσσω con acusativo (complemento obligatorio) y el sintagma preposicional (εἰς y acusativo): καὶ αὐτὴν ἥλλαξαν ἀπ' ἀνθρώπου εἰς δαίμονα. Por último, la transformación de Dríope en una ninfa inmortal se presenta con la construcción genérica γίνομαι con predicativo: καὶ ἀντι θνητῆς ἐγένετο νύμφη (*Ant.Lib.* 32.4.6-7). A pesar de las diferencias existentes entre la terminología de este mito en la obra de Antonino y en los epigramas helenístico-imperiales) también se observan ciertas semejanzas como la inclusión de vocablos que contraponen la naturaleza mortal e inmortal de los personajes: ἀνθρώπου y δαίμονα o θνητῆς y νύμφη.

<sup>329</sup> El mismo procedimiento emplea Filipo en su epigrama *AP* 9.307 dedicado a otra transformación fitológica: el laurel de Dafne.

<sup>330</sup> Diodoro Sículo en su *Biblioteca Histórica* (D.S. 5.23.3) narra el mito de la muerte de Faetonte y el lamento de sus hermanas además de describir explícitamente la metamorfosis a través de otra construcción copulativa: γενομένης αἰγείρους. Anticipa la transformación aduciendo que la naturaleza (τὴν φύσιν) de las Heliades fue cambiada (μετασηματισθῆναι). Cf. *LSJ*, s. u. μετασηματίζω I —Pass. to be changed in form. Por su parte, Estrabón (*Str.* 5.1.9) describe la metamorfosis de las jóvenes con un hápax. Véase también *DGE*, s. u. ἀπαιγερόομαι, *convertirse en álamo*. Nono alude al mito de las hermanas de Faetón en numerosas ocasiones a lo largo de su obra (*D.* 2.151; 4.121; 11.33, 324; 15.382; 19.184; 23.93; 27.202; 35.241; 38.95; 38.100; 42.421; 43.415), pero solo en algunos pasajes muestra explícitamente el cambio de forma. En *Dionisiacas* 2.158-159, Nono hace uso de la arquetípica construcción del verbo εἰμί junto con un atributo: αἰδέομαι φυτὸν ἄλλο μετὰ προτέρης φυτὸν ὕλης. En *Dionisiacas* 27.202 se puede leer γίνομαι y predicativo, ὄφρα φυτὸν γεγαυῖα σὺν Ἡλιάδεσσι, mientras que en *Dionisiacas* 38.99-102 ἀμείβω, εἰς φυτὸν ἡμείβοντο, como en 38.433: εἰς φυτὸν εἶδος ἀμειψαν.

refiere que la joven fue perseguida por el dios flechador hasta que, suplicando a los dioses, quedó esta transformada en un laurel para evitar perder así su virginidad. En la *Guirnalda* se encuentran al menos tres referencias mitológicas que aluden sin duda a la afamada metamorfosis de Dafne. En primer lugar, Filipo enmarca su poema dentro de una adulación del emperador Augusto pero a través del motivo de la conversión de Dafne en el árbol homónimo. No hay ningún verbo que describa propiamente la metamorfosis pero el lector ilustrado sabe que el cambio de forma ha tenido lugar gracias a la inclusión por parte del poeta Filipo del verbo ἀνατέλλω y a los términos κλῶνα, μελαμπέταλον y ρίζαν (*AP* 9.307 = Phil. 5 G.-P.):

Φοῖβον ἀνηναμένη Δάφνη ποτέ νῦν ἀνέτειλεν  
 Καίσαρος ἐκ βωμοῦ κλῶνα μελαμπέταλον.  
 ἐκ δὲ θεοῦ θεὸν εὗρεν ἀμείνονα, Λητοῖδην γὰρ  
 ἐχθήρασα θέλει Ζῆνα τὸν Αἰνεάδην.  
 ρίζαν δ' οὐκ ἀπὸ γῆς μητρὸς βάλεν ἀλλ' ἀπὸ πέτρης·  
 Καίσαρι μὴ τίκτειν οὐδὲ λίθος δύναται.

Δάφνη, el sujeto de la composición, es la que hace brotar una nueva rama en el altar de Augusto (v. 2: Καίσαρος ἐκ βωμοῦ κλῶνα μελαμπέταλον) y la que hunde sus raíces en la roca (v. 5: ρίζαν δ' οὐκ ἀπὸ γῆς μητρὸς βάλεν ἀλλ' ἀπὸ πέτρης), de manera que se evidencia su nueva naturaleza fitológica. Así, al epigramatista le basta con insertar solo unos términos capaces de evocar que ya ha acaecido la metamorfosis (Δάφνη, κλῶνα μελαμπέταλον, ρίζαν). Por el contrario, Antípatro recurre a una construcción diferente en su epigrama dedicado presumiblemente a la Driade. Prefiere indicar explícitamente la transformación a través del verbo εἰμί con un atributo. Además, el cambio de forma es incluso más evidente debido a las formas nominales πάρθενος y δένδρον ya que contraponen sendas naturalezas del personaje mitológico. En este caso, la *persona loquens*, aquí el propio árbol, se dirige a los extranjeros (v. 1: ξεῖνοι) para revelar que ella es realmente una doncella (v. 1: παρθένος εἰμὶ τὸ δένδρεον), de manera que suplica que no arranquen sus ramas (vv. 3-4). Por tanto, aun cuando no se refiera la composición concretamente a la ninfa Dafne, la ambigüedad de la secuencia metamórfica es manifiesta (*AP* 9.282 = Antip.Thess. 27 G.-P.)<sup>331</sup>:

<sup>331</sup> Mientras que San Gregorio recurre a τίθημι para aludir la metamorfosis fitológica de la joven en *AP* 8.97 (v. 1: Εἴ τινα δένδρον ἔθηκε γόος), otros poetas o prosistas describen este relato mítico con otra construcción copulativa, γίγνομαι y predicativo, como Partenio de Nicea (Parth. 15: καὶ αὐτὴν φασὶ γενέσθαι τὸ δένδρον τὸ ἐπικληθὲν ἀπ' ἐκείνης δάφνην), Luciano en *DDeor.* 15.2.3 (ξύλον γενέσθαι) o en *DMort.* 28.3 (Σὺ οὖν οὐδὲ τὰ ἄλλα πιστεύεις οὕτω γενέσθαι, ὅπῃ ἀκούσης ὅτι ὄρνεια ἐκ γυναικῶν ἐγένοντο τινες ἢ δένδρα ἢ θηρία, τὴν Ἀηδόνα ἢ τὴν Δάφνην ἢ τὴν τοῦ Λυκάονος θυγατέρα). Dicha secuencia sintáctica es una constante en la descripción de contextos metamórficos como se puede leer, por ejemplo, en la obra de Aquiles Tacio: καὶ γινόμενη φυτόν ἢ κόρη (Ach. Tat. 1.5.5) o también en repetidas ocasiones en la colección de metamorfosis de Antonino Liberal. A pesar de que este incluye en su obra solo dos transformaciones fitológicas y a pesar de que ninguna de ellas sean las Helíades o Dafne, se puede leer una serie de términos léxicos y construcciones sintácticas similares a las empleadas por muchos de los autores que describen este tipo de metamorfosis. Describe así la transformación fitológica, esta vez de los Mesapios, a través de la construcción de γίγνομαι y predicativo: ἐγένοντο δένδρη (Ant.Lib. 31.5.5).

ξείνοι, παρθένος εἰμι τὸ δένδρεον. εἶπατε δάφνης  
 φείσασθαι δμῶων χερσὶν ἑτοιμοτόμοις,  
 ἀντὶ δ' ἔμευ κομάρου τις ὁδοιπόρος ἢ τερεβίνθου  
 δρεπτέσθω χθαμαλήν ἐς χύσιν, οὐ γὰρ ἐκάς.  
 ἀλλ' ἀπ' ἔμευ ποταμὸς μὲν ὄσον τρία, τοῦ δ' ἀπὸ πηγῶν  
 ὕλη πανθηλῆς δοιὰ πέλεθρ' ἀπέχει.

Ahora bien, en lo que respecta a aquellos epigramas que abordan la metamorfosis de los seres divinos, hay que puntualizar que Zeus se convierte aquí en el máximo protagonista de los distintos relatos simplificados en los versos de los poetas que conforman la *Antología*. Los cambios de forma en águila, cisne, sátiro, toro o lluvia de oro fueron motivos recurrentes para los epigramatistas, sobre todo en contextos eróticos<sup>332</sup>, mientras que pocas composiciones aluden a la metamorfosis de otros dioses olímpicos o divinidades menores. En concreto, numerosos autores se han servido del mito de la transformación de Zeus en águila a lo largo de toda la literatura griega. Se conocen distintas versiones de dicho relato legendario aunque las tres más recurrentes son: la que narra cómo el propio Zeus se metamorfosea en águila para raptar al bello Ganimedes; otra que se basa en el envío del águila, su animal consagrado, por parte de Zeus para que rapte al troyano<sup>333</sup>; y una tercera versión que explica que son los propios dioses los que raptan al joven y lo hacen su copero<sup>334</sup>. La metamorfosis de Zeus en águila aparece en varias ocasiones dentro de la compilación de epigramas de la *Corona* de Meleagro y de la *Guirnalda* de Filipo. Este sería el caso de Alceo, quien describe en su composición a un bellissimo joven llamado Pitenor, que participa en los juegos olímpicos y, debido a su belleza, es comparado con el mismísimo Ganimedes<sup>335</sup>. Por ello la *persona loquens* teme que Pitenor sea raptado por el Olímpico (*AP* 12.64 = Alc.Mess. 9 G.-P.):

Ζεῦ Πίσης μεδέων Πειθήγορα, δεύτερον υἷα  
 Κύπριδος, αἰπεινῶ στέψον ὑπὸ Κρονίῳ,  
 μηδὲ μοι οἰνοχόον κυλίκων σέθεν αἰετὸς ἀρθεῖς  
 μάρψαις ἀντὶ καλοῦ, κοίρανε, Δαρδανίδου.  
 εἰ δέ τι Μουσάων τοι ἐγὼ φίλον ὄπασα δῶρον

<sup>332</sup> Los mitos sobre metamorfosis, como afirma Almirall i Sardà (2012, p. 15), proporcionan “motius etiològics, exemples de pietat i d’impietat, elements per a la reflexió sobre la condició humana” o bien se convierten en un “simple recurso narratiu” al que recurren los autores para culminar sus relatos. No obstante, en muchas de estas historias prodigiosas, la metamorfosis de los personajes míticos y el contexto erótico están estrechamente relacionados. Esta cuestión ya la pone de relieve Calderón Dorda (2002, p. 146), cuando analiza los tópicos eróticos en las *Metamorfosis* de Antonino Liberal. Defiende que la recopilación de Antonino “permite observar una evidente preferencia por los τόποι de época helenística”. Tampoco se ha de obviar el hecho de que en la obra de los elegíacos como Partenio de Nicea (Bíblide en Parth. 11, Calco en Parth. 12, Harpálice en Parth. 13, Dafne en Parth. 15), Fanocles (Cicno en frg. 6 [6 *CA*]) o Hermesianacte (Arsínoe en frg. 2 Gallé [2 Lightfoot, 4 *CA*] y quizá la petrificación de Dafnis en el contexto de la invención de la bucólica en frg. 8 Gallé [8 Lightfoot, 2 *CA*]) los cambios de forma de personajes míticos se encuentran asimismo insertados en distintos contextos amorosos. Frontisi-Ducroux propone una interpretación psicosexual de la metamorfosis de los dioses por motivos eróticos. El proceso de la transformación permite a estas divinidades masculinas escapar de su propia forma durante el encuentro sexual (2006, pp. 177-178).

<sup>333</sup> Apolodoro (Apollod. 3.141), Teócrito (Theoc. *Id.* 15) o Erastóstenes (Eratosth. *Cat.* 30) siguen esta versión del mito.

<sup>334</sup> Homero (*Il.* 20.230-33), Diodoro Sículo (D.S. 4.75.5) o Pausanias (Paus. 5.24.5) siguen esta otra versión del mito.

<sup>335</sup> Como ya indicó Calderón Dorda (1997, p. 4), los poetas eróticos griegos se decantan por la búsqueda de la belleza y por ello por lo que “el acto de enamorarse no era un proceso lento, sino algo instantáneo”. Se puede leer este tópico en numerosas composiciones de la *Antología Griega* como en *AP* 12.64 (Alc.Mess. 9 G.-P.), *AP* 12.65 (Meleag. 101 G.-P.), *AP* 12.69 (anon. 21 G.-P.), *AP* 12.67 (anon. 25 G.-P.), *AP* 12.194 o *AP* 12.20.

νεύσαις μοι θείου παιδὸς ὁμοφροσύνην.

No se describe la metamorfosis de Zeus de manera detallada pero basta con la aparición del término αἰετός. El uso de sustantivos —indicando en lo que se transforma el protagonista— en función predicativa es una construcción muy repetida en contextos metamórficos como ocurre también en uno de los epigramas transmitidos como anónimo (*AP* 5.65 = anon. 3 P.). De acuerdo con el editor, “theme and style suggest a date not later than the period of Philip’s *Garland*” además de que el uso sintáctico recoge parte de la tradición léxica propia de los contextos metamórficos. El epigramatista anónimo abre el poema con el término αἰετός (en función predicativa), que indica la importancia de la transformación en la composición<sup>336</sup>. Así, el yo poético, como apunta Sánchez Ortiz de Landaluce, a través de las afamadas metamorfosis de Zeus (águila en v. 1 y cisne en v. 2) en contexto eróticos aborda la “dicotomía pederastia-heterosexualidad”<sup>337</sup> para concluir que ni uno ni otro tipo de amor es superior (v. 4):

αἰετὸς ὁ Ζεὺς ἦλθεν ἐπ’ ἀντίθειον Γανυμήδην,  
κύκνος ἐπὶ ξανθὴν μητέρα τὴν Ἑλένης·  
οὕτως ἀμφοτέρ’ ἐστὶν ἀσύγκριτα. τῶν δύο δ’ αὐτῶν  
ἄλλοις ἄλλο δοκεῖ κρεῖσσον, ἐμοὶ τὰ δύο.

Meleagro, por su parte, dedica también unos versos (*AP* 12.65 = Meleag. 101 G.-P.) al mito de Zeus y Ganimedes y compara la belleza del príncipe troyano (el joven amado por Zeus) y la belleza de Míisco (el joven amado por el yo poético). Teme así que Zeus, al verlo, se enamore de Míisco y lo rapte, como hizo antaño con el bello troyano. Según Sánchez Ortiz de Landaluce, la actitud del sujeto lírico “supone una recreación del tópico amatorio <por qué mostrar el hueso a los perros>”<sup>338</sup>:

Εἰ Ζεὺς κεῖνος ἔτ’ ἐστίν, ὁ καὶ Γανυμήδεος ἀκμήν  
ἀρπάξας ἴν’ ἔχη νέκταρος οἰνοχόον,  
πῆ μοι τὸν καλὸν ἐστὶν ἐνὶ σπλάγχθοισι Μυῖσκον  
κρύπτειν, μή με λάθῃ παιδὶ βαλῶν πτέρυγας;

<sup>336</sup> El mismo término y con la misma función sintáctica se puede leer en otra composición de la *Antología Griega*. El epigramatista Estratón de Sardes compara al copero de los dioses con el hermoso Agripa quien, por su gran belleza, puede convertirse en el nuevo capricho de Zeus e incluso censurar al propio Ganimedes. Así, la metamorfosis del Olímpico se describe explícitamente a través del predicativo αἰετός (*AP* 12.194): Εἰ Ζεὺς ἐκ γαίης θνητοὺς ἔτι παῖδας ἐς αἴθρην / ἤρπαζεν, γλυκεροῦ νέκταρος οἰνοχόους, / αἰετὸς ἂν περυγέσσειν Ἀγρίππαν τὸν καλὸν ἡμῶν / ἤδη πρὸς μακάρων ἦγε διηκονίας. / ναὶ μὰ σὲ γάρ, Κρονίδη, κόσμου πάτερ, ἦν ἐσαθρήσης, / τὸν Φρύγιον ψέξεις αὐτίκα Δαρδανίδην. Fuera del género epigramático también aparece en la poesía bucólica teocritea (*Id.* 20.40-41: οὐχὶ δὲ καὶ τὴν / ὧ Κρονίδα, διὰ παῖδα βοηνόμον ὄρνις ἐπλάγχθης) o en la poesía épica imperial con Nono cuando este narra cómo Apolo temía por el cuerpo de Jacinto ya que era tan bello que el Cronida podía raptarlo bajo la forma de un ὄρνις (*D.* 10.256).

<sup>337</sup> Sánchez Ortiz de Landaluce, 2006, p. 226.

<sup>338</sup> Sánchez Ortiz de Landaluce, 2006, p. 218.

Tampoco describe el epigramatista explícitamente el cambio de forma pero lo sugiere gracias al sustantivo *πτέρυγας*<sup>339</sup> (v. 4). El término *πτέρυγας* se encuentra dentro de una oración subordinada de la que Zeus es el sujeto y, por tanto, es Zeus el que colocaría sus alas (*πτέρυγας*) sobre el muchacho. Sutiles alusiones a la transformación en águila se pueden leer también en otros dos epigramas transmitidos como anónimos. En el primero de ellos (*AP* 12.69 = anon. 21 G.-P.) no hay rastro de verbos o sustantivos que expongan de forma explícita la metamorfosis del dios. Sin embargo, el uso del sustantivo *βίη* (v. 3) podría hacer referencia a la violencia con la que fue raptado Ganimedes por el águila, debido a las heridas que las garras del animal pudieran ocasionarle<sup>340</sup>:

Ζεῦ προτέω τέρπου Γανυμήδεϊ, τὸν δ' ἐμόν, ὦναξ,  
 Δέξανδρον δέρκευ τηλόθεν· οὐ φθονέω.  
 εἰ δὲ βίη τὸν καλὸν ἀποίσειαι, οὐκέτ' ἀνεκτῶς  
 δεσπόζεις· ἀπίτω καὶ τὸ βιοῦν ἐπὶ σοῦ.

Aquí la *persona loquens* teme que, al igual que Zeus transformado en águila rapta y daña con sus garras a Ganimedes, ocurra lo mismo ahora con su *erómenos*, Dexandro. En el otro de los epigramas anónimos (*AP* 12.67 = anon. 25 G.-P.), se evidencia con más claridad la metamorfosis del Olímpico. El poeta recrea el rapto de Ganimedes, esta vez, con otro muchacho, Dionisio. El yo poético se dirige a Zeus en el primer hexámetro con el vocativo *Ζεῦ πάτερ* (v. 2), mientras que en el tercer verso, vuelve a dirigirse al dios con otro vocativo, *αἰετέ* (v. 3), curiosamente el nombre del animal en el que se infiere que se ha convertido. Además, como se ha comprobado en epigramas anteriores, aparecen los sustantivos *περὰ* y *ὄνουξιν* (vv. 2-3), elementos cruciales que evocarían el cambio corpóreo de Zeus:

Τὸν καλὸν οὐχ ὀρώω Διονύσιον. ἄρά γ' ἀναρθεῖς,  
 Ζεῦ πάτερ, ἀθάνατοις δεύτερος οἰνοχοεῖ;  
 αἰετέ, τὸν χαρίεντα ποτὶ περὰ πυκνὰ τινάξας  
 πῶς ἔφερες μὴ που κνίσματ' ὄνουξιν ἔχη;

En la *Guirnalda* Antípatro de Tesalónica dedica también unos versos al rapto del príncipe troyano (*AP* 9.77 = Antip.Thess. 111 G.-P.)<sup>341</sup>. No se puede afirmar con certeza que Antípatro se refiere en este epigrama epidíctico al propio Zeus con el término *αἰετέ* que aparece en el último hexámetro porque no hay más alusiones, bien explícitas o implícitas, que lo demuestren. Lo que sí se puede afirmar es que la temática metamórfica estaba a la orden del día en el género epigramático

<sup>339</sup> Meleagro en otra de sus composiciones (*AP* 12.70 = Meleag. 102 G.-P.) tampoco describe de forma explícita el cambio de forma pero sí alude a este a través de la comparación mosca/águila (vv. 5-6): *ἐγὼ δ', ἦν μυῖα παραπτῆ, / ταρβῶ μὴ ψεύστης Ζεὺς ἐπ' ἐμοὶ γέγονεν.*

<sup>340</sup> El tópico de la suavidad con la que el águila rapta a Ganimedes (e. g. Marcial en 1.6; Estratón en *AP* 12.221; Nono en *D.* 25.428 ss.), se contraponen al uso del sustantivo *βίη* (v. 3) en este epigrama. Véase el apartado IV 3 de esta misma Tesis.

<sup>341</sup> Sobre la autoría del epigrama, cf. Argentieri, 2003, pp. 15-23.

por lo que quizá Antípatro quería solo insinuar al cambio de forma de Zeus, incitado por el deseo amoroso hacia Ganimedes. Todo este contexto erótico contrastaría en gran manera con el contexto bélico — introducido por γῦπες y Δαναοί (v. 6)— de la caída de Ilión y los celos incontrolables de Hera<sup>342</sup>:

πριομένα κάλλει Γανυμήδεος εἶπέ ποθ' Ἥρα  
 θυμοβόρον ζάλον κέντρον ἔχουσα νόωι  
 ἄρσεν πῦρ ἔτεκεν Τροία Δίι, τοιγάρ ἐγὼ πῦρ  
 πέμψω ἐπὶ Τροίαι πῆμα φέροντα Πάριν,  
 ἦξει δ' Ἰλιάδαις οὐκ αἰετὸς ἄλλ' ἐπὶ θοίαν  
 γῦπες ὅταν Δαναοὶ σῦλα φέρωσι πόνων'.

Hay al menos siete epigramas dedicados al mito metamórfico de Zeus y Leda, cinco pertenecientes a la *Guirnalda* de Filipo y otros dos epigramas anónimos tomados de la compilación de Page. Filipo de Tesalónica escribe en su poema sobre el motivo de la infalibilidad de Eros. La *persona loquens* afirma que esta divinidad, al igual que consiguió hacer que Zeus se transformara en cisne por la hija de Tindáreo, consigue también hacer que el propio Heracles se convierta en esclavo de su amada Ónfale (*APL*. 16.104 = *Phil.* 69 G.-P.):

Ἥρη τοῦτ' ἄρα λοιπὸν ἔτ' ἤθελε πᾶσιν ἐπ' ἄθλοις,  
 ὄπλων γυμνὸν ἰδεῖν τὸν θρασὺν Ἡρακλέα.  
 ποῦ χλαίνωμα λέοντος ὃ τ' εὐρπίζητος ἐπ' ὤμοις  
 ἴος καὶ βαρύπους ὄζος ὁ θηρολέτης;  
 πάντα σ' Ἔρωσ ἀπέδυσε· καὶ οὐ ξένον, εἰ Δία κύκνον  
 ποιήσας ὄπλων νοσφίσασθ' Ἡρακλέα.

Esta estructura sintáctica, a saber, la forma verbal trivalente ποιέω (vv. 5-6) y los tres complementos obligatorios, un sujeto, Ἔρωσ, un complemento directo, Δία (el personaje que cambia de forma) y un predicativo referido al objeto, κύκνον (en lo que ese personaje se transforma) se emplea aquí para describir de forma explícita el cambio de forma del Olímpico. Antípatro, por su parte, en su poema *AP* 9.241 (*Antip.Thess.* 52 G.-P.) realiza una comparación entre el persuasivo Evágoras que logra tantos amores como desea (v. 6: πάντας καὶ πάσας, οὐ μεταβαλλόμενος) y los dioses Febo, Posidón, Zeus y Amón que solo obtienen los favores de sus amadas a través de engaños, en concreto, por medio de sus respectivas metamorfosis (vv. 1-2):

βουκόλος ἔπλεο, Φοῖβε, Ποσειδάων δὲ καβάλλης,  
 κύκνος Ζεὺς, Ἄμμων δ' ὠμφιβόητος ὄφις,  
 χοῖ μὲν ἐπ' ἠϊθέας σὺ δὲ ἴπαιδικός†, ὄφρα λάθοιτε·  
 ἔστὲ γὰρ οὐ πειθοῦς εὐνέται ἀλλὰ βίης.  
 Εὐαγόρας δ' ὦν χαλκὸς ἄτερ δόλου αὐτὸς ἐναργής  
 πάντας καὶ πάσας, οὐ μεταβαλλόμενος.

<sup>342</sup> De acuerdo con Sánchez Ortiz de Landaluce (2006, pp. 232-233), Antípatro realiza un “artificioso ejercicio literario” en el que ofrece una versión etiológica y, a su vez, paródica de la guerra de Troya. Además, indica que existen numerosas similitudes tanto léxicas como de contenido entre la composición de Antípatro y el propio relato de Ovidio en sus *Metamorfosis*.

En esta ocasión, el epigramatista recurre al término *πέλω*<sup>343</sup>, un verbo que describe que ha tenido lugar un cambio en la naturaleza física de los dioses. Esta forma se complementa a su vez con predicativos que hacen notar el fruto de las metamorfosis, es decir, en lo que se ha transformado la divinidad: Apolo en βουκόλος, Posidón en καβάλλης, Zeus en κύκνος y Amón en ὄφις. (vv. 1-2). Además, y para recalcar el contexto metamórfico, Antípatro cierra su epigrama con el participio μεταβαλλόμενος<sup>344</sup>. Esto demuestra que la metamorfosis es el motivo central del epigrama y que se utiliza aquí con evidente función comparativa. Otro epigramatista de la *Guirnalda*, Baso, hace también uso de los episodios míticos sobre las múltiples metamorfosis de Zeus con objetivo erótico, esta vez, en forma de *recusatio*. A través de la estructura de *tria exempla*, Baso presenta a un joven que afirma que las transformaciones de Zeus son meros trucos de los que no quiere formar parte (*AP* 5.125 = Bass. 1 G.-P.):

οὐ μέλλω ρεύσειν χρυσός ποτε· βοῦς δὲ γένοιτο  
 ἄλλος ἢ μελίθρους κύκνος ἐπιόνιος·  
 Ζηνὶ φυλαστέσθω τάδε παίγνια· τῆι δὲ Κορίννῃ  
 τοὺς ὀβολοὺς δώσω τοὺς δύο κού πέτομαι.

Se puede considerar este epigrama un tipo de racionalización de la metamorfosis de Zeus en cisne al más puro estilo palefateo con tintes paródicos. Baso recurre a la forma predicativa para aludir a la conversión del Olímpico en oro (v. 1: χρυσός) y a la construcción sintáctica γίγνομαι y predicativo para describir la transformación de Zeus en toro o cisne (vv. 1-2: βοῦς δὲ γένοιτο / ἄλλος ἢ μελίθρους κύκνος ἐπιόνιος)<sup>345</sup>. Por su parte, un autor más tardío, Antífilo de Bizancio,

<sup>343</sup> Cf. *LSJ*, s. u. *πέλω* and *πέλομαι*, only pres., impf., and aor.: B. as Copula: 3. in aor., *to have become*: hence, *to be*... No obstante, otros autores que describen la metamorfosis de los dioses hacen uso de otro tipo de construcciones o secuencias sintéticas como es el caso de Apolodoro o Antonino Liberal. Así, Apolodoro en lugar de emplear el verbo *πέλω* prefiere la construcción *μετέβαλον εἰς ζῷα* (Apolod. 1.41.3), mientras que Antonino se decanta por *ἀλλάζαντες εἰς ζῷα τὰς ὄψεις ο μετέβαλε τὴν ὄψιν* (Ant.Lib. 28.2.5; Ant.Lib. 28.3.5). Además, el compilador, tras presentar así las metamorfosis de manera genérica, completa la descripción del cambio de alguno de los dioses con formas verbales como *γίγνομαι* y predicativo (Ant.Lib. 28.3.1-2: *καὶ Ἀπόλλων μὲν ἐγένετο ἰέραξ, Ἑρμῆς δὲ ἴβις, Ἄρης δὲ λεπιδωτὸς ἰχθύς, Ἄρτεμις δὲ αἴλουρος*...) o como *εἰκάζω* con dativo, que indica el objeto de la transformación de la divinidad (Ant.Lib. 28.3.2-4: *τράγω δὲ εἰκάζεται Διόνυσος, ἔλλω δ' Ἡρακλῆς, βοῖ δ' Ἡφαιστος, μυγαλῆ δὲ Λητώ*...).

<sup>344</sup> El epigramatista Páladas de Alejandría también recurre a los mitos metamórficos de Zeus en varias de sus composiciones. En *AP* 5.257, se dedica a ensalzar la belleza de una prostituta pues supera en gran medida a la belleza de la propia Europa, Dánae o Leda, doncellas reales que tuvieron relaciones sexuales con el Olímpico tras metamorfosearse. No se describe explícitamente cada una de estas transformaciones pero sí afirma que Zeus *μὴ μεταβαλλομένου* (v. 2) por dicha prostituta. El verbo *μεταβάλλω* se ha considerado uno de los verbos metamórficos por excelencia como se puede leer en Apolod. 1.41.3; Apolod. 3.47.5-6 Paus. 1.41.9; Plu. *Agis* 9.3; Ant.Lib. 5.5.1, 7.7.4, 9.3.2; 10.4.4, 11.10.3, 14.2.6; 17.5.6, 20.6.3, 20.7.1-2, 21.5.5, 21.6.2, 22.5.5, 23.6.4, 24.3.3, 26.4.5, 28.3.5, 32.4.6, 34.5.2, 35.4.4, 36.2.3, 37.5.5-6, 38.5.3 y 39.6.5. De nuevo Páladas en otro de sus epigramas vuelve a servirse de la transformación de Zeus en cisne y emplea, en esta ocasión, la estructura sintáctica: *κύκνον ἀμειψόμενος* (*AP* 11.353). Dejando a un lado el género epigramático, Nono de Panópolis también recurre al verbo *ἀμείβω* para describir los cambios de formas de distintos personajes míticos en varios pasajes a lo largo de su obra: *D.* 2.130: *εἶδος ἀμείψω*; *D.* 38.101: *εἰς φυτὸν ἡμείβοντο*; *D.* 38.453: *εἰς φυτὸν εἶδος ἀμειψαν*; *D.* 48.427: *εἶδος ἀμειψαμένη*.

<sup>345</sup> Un léxico similar se aprecia en otro autor de la época imperial, Luciano de Samósata. En su *Diálogos de los dioses* (16.2.21), Leto reprocha a Hera su arrogancia a pesar de que Zeus la abandona en numerosas ocasiones y se marcha con sus amantes tras metamorfosearse. La cuestión radica en que la metamorfosis es descrita con el verbo *γίγνομαι* y predicativo nominal: *ταῦρος ἢ κύκνος γενόμενος*. La misma construcción se puede leer igualmente en Luc. *Dlud.* 14.

en la descripción de un cuadro de Zeus y Leda, opta por presentar la transformación de Zeus también de forma explícita (*AP* 5.307 = Antiphil. 13 G.-P.):

χεῦμα μὲν Εὐρώταο Λακωνικόν, ἃ δ' ἀκάλυπτος  
Λήδα, χῶ κύκνωι κρυπτόμενος Κρονίδας·  
οἱ δ' ἔμε τὸν δυσέρωτα καταίθετε. καὶ τί γένωμαι;  
ῥρνεον· εἰ γὰρ Ζεὺς κύκνος, ἐγὼ κόρυδος.

En primer lugar, el epigramatista sugiere la metamorfosis a través de la construcción sintáctica, κύκνω κρυπτόμενος (v. 2), una construcción realmente alusiva que no ha aparecido anteriormente en otras composiciones de la *Antología Griega* que incluyan este tipo de relatos míticos. Así, el hecho de que se oculte el propio Zeus en un cisne o bajo la forma de un cisne evoca de manera inevitable para el lector πεπαιδευμένος la transformación zoológica del Olímpico. En el segundo hexámetro, la *persona loquens* se pregunta καὶ τί γένωμαι ῥρνεον; por lo que el verbo γίγνομαι vuelve a estar presente en un nuevo contexto metamórfico. Podría admitirse bien que Antífilo opta por el uso del verbo γίγνομαι —ahora elidido porque ya se encuentra presente en la oración anterior— o bien que Antífilo prefiere omitir un verbo εἰμί y completar la descripción metamórfica con el atributo κύκνος, explicando así que Zeus ya posee una nueva naturaleza, ahora aviar. Si se admite esta elipsis, Antífilo estaría presentando, en un mismo epigrama, tres construcciones distintas, a modo de *uariatio*, para describir una misma metamorfosis. Estas construcciones copulativas en contextos de metamorfosis son recurrentes no solo en la *Antología*, sino en otras muchas fuentes literarias griegas y reaparece ahora en la siguiente composición anónima (*AP* 9.108 = anon. 3 G.-P.). El autor recrea una discusión entre Zeus y Eros que lo amenaza con convertirlo de nuevo en un cisne haciendo uso de la construcción copulativa εἰμί y el atributo κύκνος (v. 2)<sup>346</sup>:

ὁ Ζεὺς πρὸς τὸν Ἔρωτα, 'βέλη τὰ σὰ παντ' ἀφελοῦμαι',  
χῶ πτανός, 'βρόντα, καὶ πάλι κύκνος ἔση.'<sup>347</sup>

<sup>346</sup> La misma construcción se encuentra de nuevo en *AP* 9.108 (anon. 3 G.-P.) y en *AP* 9.48 (anon. 67 P.). Aquí el autor presenta una *enumeratio exemplorum* y detalla las metamorfosis de Zeus con la inclusión del verbo εἰμί — elidido en esta breve composición— junto con su atributo, κύκνος: Ζεὺς κύκνος, ταῦρος, σάτυρος, χρύσος, δι' ἔρωτα / Λήδης, Εὐρώπης, Αντιόπης, Δανάης. En cambio, en *AP* 5.65 (anon. 3 P.) se introduce el cambio de forma en cisne a través del sustantivo κύκνος que realiza la función sintáctica de predicativo referido al sujeto (Zeus): κύκνος ἐπὶ ξανθὴν μητέρα τὴν Ἑλένης (v. 2).

<sup>347</sup> Otras construcciones empleadas para el mito metamórfico de Zeus y Leda las ofrecen Eurípides, κύκνου μορφώματ' ὄρνιθος λαβών (*Hel.* 19), κύκνου πτερῶ (*Hel.* 215), ὄρνιθι παμένῳ ἠλλάχθη δέμας (*IA* 793-796), ὄρνιθόγονον, κυκνοπτέρου (*Or.* 1385-1386). En la poesía didáctica de Eratóstenes se puede leer otra variante mítica. Aquí no fue Leda sino Némesis la sorprendida por el metamorfoseado Zeus. Emplea el poeta primero la construcción de ὁμοίω junto con un dativo, τοῦτῳ (κύκνω) Ζεὺς ὁμοιωθεῖς, y unos versos más adelante, hace uso de la forma verbal μεταμορφῶ, διὰ δὲ τὸ μὴ μεταμορφωθῆναι (*Eratosth. Cat.* 25). Licofrón en su *Alejandra* introduce el sintagma τῶργος ὑγρόφοιτος (*Lyc.* 88) y Apolodoro opta por la construcción de ὁμοίω y dativo, ὁμοιωθέντος κύκνω (3.126.6). La misma secuencia se puede leer en Isócrates en su *Encomio a Helena* (*Orat.* 10), τοῦτῳ δὲ πάλιν ὁμοιωθεῖς Λήδαν ἐνόμφευσεν, o en Partenio, aunque en un contexto bien diferente, cuando describe cómo Leucipo se disfraza como una doncella, ὁμοιωθεῖς κόρη (*Parth.* 15), además del escolio *Sch. A.R.* 4.1090 (ὁ Ζεὺς Σατύρῳ ὁμοιωθεῖς φθείρει) o, en el caso de la forma ἀφομοίω, de *Sch. Pi. N.* 10.24d (ἀφομοιωθεῖς ὁ Ζεὺς τῷ Ἀμφιτρύωνι).



Es cierto que la metamorfosis de Zeus ahora en sátiro no aparece con tanta frecuencia como su conversión en águila o cisne, ya que muy pocas composiciones en *Antología Griega* tratan sobre dicha transformación. En *AP* 9.48 (anon. 67 P.) se puede leer la construcción del verbo εἰμί (elidido) y el atributo σάτυρος. En cuanto a *AP* 9.775 (Glauc. 2 G.-P.), si aceptamos la pertenencia del ateniense Glauco a la *Guirnalda*, el epigramatista emplea la construcción sintáctica de τίθημι y doble acusativo, esto es, la persona que se convierte Κρονίδην y en lo que se convierte Σάτυρον<sup>348</sup>. Este epigrama declamatorio recuerda cómo la bacante Antíope, tras seducir a Zeus, lo convierte en sátiro, de manera que su danza parecía estar dominada por una furia báquica<sup>349</sup>:

ἡ Βάκχη Κρονίδην Σάτυρον ἔθετο, εἰς δὲ χορείαν  
θρώσκει μαινόμενος ὡς βρομιαζόμενος.

El relato metamórfico de Zeus y Europa es también aludido en dos de los epigramas anteriormente comentados. La versión canónica del mito cuenta que Zeus se metamorfosea en toro para raptar a la princesa fenicia Europa. Son muchos los autores que narran esta leyenda, aunque solo algunos epigramatistas de la *Antología Griega* hacen mención de la transformación, como Mosco, Baso, Antípatro, un epigrama anónimo o Páladas (conjeturable por el contexto en *AP* 5.257). La composición de Mosco, que forma parte de la *Corona* de Meleagro, describe al dios Eros como un labrador trabajando en los campos y despojado de sus atributos comunes. La *persona loquens* afirma que el propio Eros amenazó a Zeus con convertirlo de nuevo en toro si no regaba con la lluvia los campos (*AP*. 16.200 = Mosch. 1 G.-P.):

Λαμπάδα θεις καὶ τόξα βοηλάτιν εἴλετο ῥάβδον  
οὐλος Ἔρωσ πῆρην δ' εἶχε κατωμαδίην  
καὶ ζεύξας ταλαεργὸν ὑπὸ ζυγὸν ἀχένα ταύρων  
ἔσπειρεν Διοῦσ ἀλλακα πυροφόρον·  
εἶπε δ' ἄνω βλέψας αὐτῷ Δί, 'πλήσον ἀρούρας  
μή σε τὸν Εὐρώπης βοῦν ὑπ' ἄροτρα βάλω'.

Mosco opta aquí por el uso sintáctico de predicativo τὸν Εὐρώπης βοῦν (v. 6), referido al objeto σε (Zeus). En *AP* 9.48 (anon. 67 P.) la metamorfosis es introducida, en cambio, a través del verbo εἰμί (elidido) junto con el atributo ταῦρος, mientras que en el epigrama de Baso el cambio de forma es descrito con el verbo γίγνομαι y un predicativo, βοῦς δὲ γένοιτο ἄλλος<sup>350</sup> o también en el

<sup>348</sup> Esta construcción está presente ya, aunque no en el mismo contexto mítico, en Eurípides (*Hipp.* 732-734: ἵνα με πτεροῦσαν ὄρνιν θεὸς ἐν ποταναῖς ἀγέλαις θείη) o en Quinto de Esmirna (Q.S. 1.294: λαῶν θέσαν). También Antonino Liberal, en la única obra antigua sobre metamorfosis en lengua griega que se conserva, hace uso una sola vez del verbo compuesto ἐν-τίθημι para describir la desaparición y sustitución del cuerpo de Alcmena tras su muerte: λίθον δ' ἄντ' αὐτῆς ἐντίθησιν εἰς τὴν σορὸν (Ant.Lib. 33.3.6-7). Al igual que Galán Vioque, mantenemos con Giangrande (1981, p. 26) la lectura del manuscrito μαινόμενος. Jacobs, por su parte, opta por μαινομένην, propuesta aceptada Gow-Page.

<sup>349</sup> Esta transformación la recoge también Ovidio en sus *Metamorfosis* (7.110-111), Luciano (*DDeor.* 2.1), Nono (*D.* 31.218; 33.301) o el escolio a Apolonio de Rodas (*Sch. A.R.* 4.1090).

<sup>350</sup> *Vid. supra AP* 5.125 (Bass. 1 G.-P.).

poema de Antípatro de Tesalónica: βοῦς ἐγένου (v. 4)<sup>351</sup>. Aquí, la *persona loquens*, haciendo uso del tópico erótico de la hetera insaciable, se dirige al mismo Zeus y le dice que por un simple dracma (v. 1: δραχμῆς) podría haber tomado a una prostituta ateniense (v. 1: Εὐρώπην τὴν Ἀτθίδα), precisamente de nombre Europa, sin necesidad de convertirse en toro (v. 4: βοῦς ἐγένου). Parece que Antípatro parodia así la metamorfosis del Olímpico (AP 5.109 = Antip.Thess. 53 G.-P.):

δραχμῆς Εὐρώπην τὴν Ἀτθίδα μήτε φοβηθεῖς  
μηδένα μήτ' ἄλλως ἀντιλέγουσαν ἔχε,  
καὶ στρωμνὴν παρέχουσαν ἀμεμφέα χωπότε χειμῶν  
ἄνθρακας. ἦ ῥα μάτην, Ζεῦ φίλε, βοῦς ἐγένου.

Varios epigramatistas abordan también el motivo de la metamorfosis de Zeus en lluvia de oro en diversos poemas. Recrean hábilmente el momento en el que Zeus, llevado por la pasión que sentía por Dánae, se metamorfosea en oro para llegar hasta ella. Son, al menos, seis los epigramas que aluden a este relato metamórfico en la *Antología Griega*. En la *Corona* de Meleagro, Hédilo, por ejemplo, alude a la transformación del Olímpico con el sustantivo compuesto χρυσορόης (v. 6)<sup>352</sup>. En esta composición, el sujeto lírico realiza una comparación entre un tal Agis que, al olor del guiso de pescado, sería incluso capaz de filtrarse por las paredes y las figuras divinas de Proteo y Zeus, con evidentes capacidades metamórficas (Ath. 8.344F–345A = Hedyll. 8 G.-P.)<sup>353</sup>:

Ἐφθός ὁ κάλλιχθους· νῦν ἔμβαλε τὴν βαλανάγραν,  
ἔλθη μὴ Πρωτεὺς Ἄγισ ὁ τῶν λοπάδων·  
γίνεθ' ὕδωρ καὶ πῦρ καὶ ὁ βούλεται, ἀλλ' ἀπόκλειε  
<\*\*\*\*\*>  
ἦξει γὰρ τοιαῦτα μεταπλασθεῖς τυχὸν ὡς Ζεὺς  
χρυσορόης ἐπὶ τήνδ' Ἀκρισίου λοπάδα.

En la siguiente composición de Asclepiades, la *persona loquens* compara su persistencia en el cortejo amoroso con la persistencia del propio Zeus también en contextos eróticos. Se dirige al Olímpico y le recuerda, increpándole, que el poder de Eros es indomable, como él mismo pudo comprobar, ya que fue esta divinidad la que le obligó a convertirse en oro para poder visitar a la hija de Acrisio (AP 5.64 = Asclep. 11 G.-P.):

<sup>351</sup> Este mismo uso sintáctico se puede leer en AP 9.453 (vv. 3-4: καὶ σὺ γὰρ αὐτὸς / πορθμεὺς Εὐρώπης ταῦρος, ἄναξ, ἐγένου) o también en el poeta bucólico Mosco (2.79: τρέψε δέμας καὶ γείνετο ταῦρος), en Luciano de Samósata (*DDeor.* 16.2.21: ταῦρος ἢ κύκνος γενόμενος) o en Apolodoro (3.2.7: ταῦρος χειροήθης γενόμενος).

<sup>352</sup> La misma forma aparece ya en un pasaje de las *Bacantes*. Eurípides no se refiere en este caso a Zeus sino a Dioniso: Τμώλου χρυσοροῦ χλιδῶ (E. *Bac.* 154). Licofrón, por su parte, opta por incluir el sustantivo χρυσόπατρον (Lyc. 838), referido a Perseo, para sugerir la metamorfosis de su progenitor, Zeus. Apolodoro, en cambio, prefiere una forma verbal, considerada por la tradición típicamente metamórfica: Ζεὺς μεταμορφωθείς εἰς χρυσόν (2.34.7).

<sup>353</sup> Floridi asegura que la alusión aquí a la capacidad metamórfica de Proteo (*Od.* 4.351-569), “implica l’idea del raggioro e dell’inganno, in accordo con una lettura “peggiorativa” del mito attestata, e.g., in Plut. *Mor.* 97a–b, che fa di Proteo un paradigma di trasformismo etico ambiguo e sfuggente, o in Luc. *Peregr.* 1, dove il soprannome di Proteo, assunto dal “santone” Peregrino, ben esemplifica la ciarlataneria di questo truffaldino imbonitore di folle (per il mito di Proteo, di cui sono offerte, di volta in volta, letture etiche, storico-razionalistiche, retorico-letterarie, cosmogoniche)” (2020, p. 139). Cf. Floridi, 2020, pp. 137-142

Νεῖφε, χαλαζοβόλει, ποίει σκότος, αἶθε, κεραύνου,  
 πάντα τὰ πορφύροντ' ἐν χθονὶ σεῖτε νέφη·  
 ἦν γὰρ με κτείνης τότε παύσομαι, ἦν δέ μ' ἀφῆς ζῆν  
 καὶ διαθῆς τούτων χεῖρονα κωμάσομαι·  
 ἔλκει γὰρ μ' ὁ κρατῶν καὶ σοῦ θεός, ᾧ ποτε πεισθείς,  
 Ζεῦ, διὰ χαλκείων χρυσὸς ἔδυσ θαλάμων.

La metamorfosis se describe simplemente con la inclusión del sustantivo χρυσός en función predicativa. Esta construcción se puede leer con cierta frecuencia en los epigramas que relatan dicho contenido metamórfico como *AP* 5.31 (Antip.Thess. 112 G.-P.)<sup>354</sup>, *AP* 5.125 (Bass. 1 G.-P.)<sup>355</sup>, *AP* 5.34 (Parmen. 2 G.-P.)<sup>356</sup> o *AP* 5.33 (Parmen. 1 G.-P.)<sup>357</sup>. Fuera de las composiciones epigramáticas de la *Corona* y la *Guirnalda*, el término χρυσός, de nuevo con función predicativa, está presente en Leónidas de Alejandría (v. 2: ἦ χρυσὸς Δανάης εἴρπυσεν εἰς θαλάμους)<sup>358</sup> y en Paulo Silenciaro (vv. 1-2: Χρῦσεος ἀψαύστοιο διέτμαγεν ἄμμα κορείας / Ζεὺς, διαδὺς Δανάας χαλκελάτους θαλάμους)<sup>359</sup>.

Resulta entonces evidente que la *Antología Griega* contiene un gran número de epigramas que abordan relatos metamórficos de manera que no podemos compartir por completo la opinión del estudioso italiano Barchiesi cuando afirma que “la metamorfosi non è una categoria ‘forte’ nel pensiero o nel mito greco”<sup>360</sup>. Al igual que en la poesía épica, bucólica, didáctica, elegíaca o en la prosa, también en las composiciones de la *Antología Griega*, nos entristecemos por la desgracia de la pétreo Níobe, quedamos petrificados por Medusa, sentimos la desesperación de Eco, suplicamos con Dafne, lloramos lágrimas doradas con las Helíades, nos horrorizamos ante los crímenes de

<sup>354</sup> Cf. v. 1: χρῦσεος ἦν γενεὴ καὶ χάλκεος ἀργυρῆ τε / πρόσθεν, παντοίη δ' ἡ Κυθήρεια τὰ νῦν, / καὶ χρυσοῦν τίει καὶ χάλκεον ἄνδρ' ἐφίλησεν / καὶ τοὺς ἀργυρέους οὐποτ' ἀποστρέφεται. / Νέστωρ ἢ Παφίη· δοκέω δ' ὅτι καὶ Δανάη Ζεὺς / οὐ χρυσός, χρυσοῦς δ' ἦλθε φέρων ἑκατόν. En esta ocasión, el epigramatista presenta una visión codiciosa del amor mediante una versión satírica del mito de las edades hesiódico con el detalle homérico de Néstor que ha vivido tres generaciones. Explica así que Afrodita acapara sin distinción a todos los hombres: a los venerables de la edad de oro, a los nacidos en la edad de plata y a los hombres decadentes de la edad de bronce. Aprovecha además para racionalizar irónicamente el mito de Zeus y Dánae.

<sup>355</sup> *Vid.* οὐ μέλλω ρεύσειν χρυσὸς ποτε (v. 1). El sujeto lírico de la composición afirma que no será él quien brote convertido en oro, como ya hizo Zeus.

<sup>356</sup> Ofrece aquí una especie de racionalización del relato prodigioso. La presencia del término χρυσός permite al lector inferir por el contexto la metamorfosis del Olímpico: ὁ Ζεὺς τὴν Δανάην χρυσοῦ, κάγω δὲ σὲ χρυσοῦ· / πλείονα γὰρ δοῦναι τοῦ Διὸς οὐ δύναμαι.

<sup>357</sup> *Vid.* ἐς Δανάην ἔρρευσας, Ὀλύμπιε, χρυσός, ἴν' ἡ παῖς / ὡς δώρωι πεισθῆι, μὴ τρέσῃ ὡς Κρονίδην. El yo poético se dirige al Olímpico para decirle irónicamente que, por medio de a su metamorfosis (v. 1: χρυσός), Dánae lo acepta como amante de mejor gana. La transformación de Zeus en oro es también descrita con otra construcción ahora el verbo copulativo εἰμί (elidido) y su atributo (χρυσός), en el epigrama anónimo *AP* 9.48 (anon. 67 P.).

<sup>358</sup> *AP* 12.20: Ὁ Ζεὺς Αἰθιόπων πάλι τέρπεται εἰλαπίναισιν, / ἢ χρυσὸς Δανάης εἴρπυσεν εἰς θαλάμους· / θαῦμα γάρ, εἰ Περιάνδρον ἰδὼν οὐχ ἦρπασε γαίης / τὸν καλόν. ἢ φιλόπαις οὐκέτι νῦν ὁ θεός. Leónidas, de acuerdo con Sánchez Ortiz de Landaluce (2006, p. 216), emplea el mito de Ganimedes como motivo central, pero hay que puntualizar que igualmente el episodio metamórfico de Zeus y Dánae con el objetivo de ensalzar al joven Periandro es parte principal de la composición.

<sup>359</sup> *AP* 5.217: Χρῦσεος ἀψαύστοιο διέτμαγεν ἄμμα κορείας / Ζεὺς, διαδὺς Δανάας χαλκελάτους θαλάμους. / φαμί λέγειν τὸν μῦθον ἐγὼ τάδε· Ἐχάλκεα νικᾷ / τείχεα καὶ δεσμοὺς χρυσὸς ὁ πανδαμάτωρ. / χρυσὸς ὅλους ρυτῆρας, ὅλας κληῖδας ἐλέγγει, / χρυσὸς ἐπιγνάμπτει τὰς σοβαροβλεφάρους / καὶ Δανάας ἐλύγωσεν ὄδε φρένα. μὴ τις ἐραστὴς / λισσέσθω Παφίαν, ἀργύριον παρέχων. Aquí Paulo Silenciaro se inspira en esta transformación del Olímpico para explicar que el poder del dinero consigue doblegar a cualquiera, incluso a las altaneras.

<sup>360</sup> Barchiesi, 2014, p. 123. Cf. *supra* pp. 19-20.

Tereo, lanzamos al mar profundos lamentos con Alcíone y somos testigos de hasta dónde estaba Zeus y otros dioses dispuestos a llegar por satisfacer sus repetidas pasiones amorosas. Todo ello permite afirmar entonces que la metamorfosis y las numerosísimas leyendas prodigiosas enmarcadas dentro de esta tradición literaria era una categoría realmente importante dentro del pensamiento y mito griego. Además, la metamorfosis está presente, como se ha puesto de relieve aquí sobre todo en lo que respecta al tema y léxico, en todos los géneros literarios griegos desde la epopeya homérica hasta culminar con la obra maestra de Ovidio convirtiéndose en una categoría literaria propia indispensable para la tradición grecolatina, pero muy especialmente ha sido un género cuyos primeros pasos en cuanto a formación y codificación comienzan durante la época helenística.

En lo que respecta en concreto al contenido y al léxico, cabe subrayar que los relatos sobre metamorfosis están temáticamente unidos entre sí por la mera noción de metamorfosis, pero este recorrido por la poesía epigramática de contenido metamórfico de la *Antología Griega* ha permitido observar una terminología específica para este tipo de contextos literarios. Si atendemos al testimonio de los lexicógrafos, como es el caso de Amonio (s. I-II d.C.) en su *De adfinium vocabulorum differentia*, comprobamos que este solo se centra en ciertos verbos que considera parte de los contextos metamórficos: μεταβάλλεσθαι, μεταμορφοῦσθαι, ἀλλοιοῦσθαι o ἑτεροιοῦσθαι. Estudiosos como los italianos Citti y Pasetti afirman que esta terminología está bien documentada en la tradición literaria a partir de la época helenística, pero resulta curioso que ni los epigramatistas de la *Antología Griega* ni otros muchos autores de diferentes géneros, entre los que podríamos destacar a literatos helenísticos ilustrados como Teócrito, Calímaco o Apolonio, hacen apenas uso de estas formas verbales. Ejemplo de ello es la casi inexistente presencia de los términos léxicos considerados, κατ' ἐξοχήν, parte de los contextos en los que se describen procesos metamórficos. Solo Antípatro (*AP* 9.241 = Antip.Thess. 52 G.-P.) y Páladas (*AP* 5.257) en sus respectivos epigramas optan por el verbo μεταβάλλω para hacer referencia al cambio de forma de ciertos personajes mítico-legendarios. Es por ello por lo que el catálogo léxico de las transformaciones es mucho más amplio que la selección presentada por Amonio. Así, toda esta terminología que evidencia cierta consistencia y codificación ya en el período helenístico parece estar realmente más cerca de las formas empleadas ya por el compilador mitográfico de metamorfosis Antonino Liberal en su Μεταμορφώσεων Συναγωγή, como ya se ha mencionado, la única obra antigua sobre metamorfosis en lengua griega, aunque en prosa, que ha pervivido hasta la actualidad.

El estudio temático y lexicográfico permite, por una parte, examinar el contenido preferido por los literatos y su audiencia y las numerosas y dispares formas y construcciones sintácticas,

implicadas en los relatos metamórficos de los epigramas helenísticos e imperiales como una amplísima muestra no solo del desarrollo y evolución del microgénero de la metamorfosis en la época helenística, sino también de la recepción de esta forma microgenérica en la literatura griega de época imperial. Por otra parte, estas páginas también permiten subrayar las importantes diferencias léxicas entre las compilaciones epigramáticas de la *Corona* de Meleagro y la *Guirnalda* de Filipo. Mientras que la *Guirnalda* tiende a introducir los cambios de forma de los personajes míticos con el uso de determinados verbos, los epigramas de la *Corona* prefieren construcciones menos evidentes, es decir, alusivas. Advertimos que en la *Guirnalda* de Filipo se recurre a la construcción de γίγνομαι y predicativo nominal al menos en tres ocasiones. Esta construcción también goza de gran tradición literaria pues autores como Aristófanes, Mosco, Partenio, Apolodoro, Diodoro Sículo, Pausanias, Antonino Liberal, Luciano, Aquiles Tacio o Nono describen así distintos procesos metamórficos insertos en sus respectivas obras. Los epigramatistas suelen describir las transformaciones de forma explícita a través de otra construcción copulativa, el verbo εἶμι junto con un atributo, que se puede leer al menos en seis ocasiones en la *Guirnalda* de Filipo y en cuatro ocasiones más a lo largo de la *Antología*. De nuevo, este uso sintáctico es igualmente recurrente en autores desde los primeros inicios de la literatura griega como en Mosco, Pausanias, Luciano o Nono, e incluso el propio Homero quien hace uso de esta fórmula ahora para el caso de la petrificación de Níobe. Otras formas verbales aparecen solo una vez en la *Guirnalda* de Filipo como es el caso de πέλω (y predicativo nominal) o τίθημι, verbos que emplean también otros autores como precisamente Antonino Liberal o Nono de Panópolis. Por otra parte, la construcción de ποιέω con doble acusativo, aunque solo está presente en pocas ocasiones en los epigramas de la *Guirnalda*, es de hecho bastante frecuente en los contextos metamórficos introducidos, por ejemplo, por el mitógrafo helenístico Apolodoro, el compilador de metamorfosis Antonino Liberal, cuyas citas hacen retrotraer sus leyendas metamórficas a los poetas helenísticos, o el propio Luciano de Samósata.

A diferencia de la *Guirnalda*, los epigramatistas de la *Corona* de Meleagro no hacen uso de construcciones como γίγνομαι (y predicativo nominal) o εἶμι (y atributo), sino que tienden a presentar formas experimentales. Nos referimos aquí a que se ha analizado cómo en muchas de las composiciones los epigramatistas no introducen el proceso de transformación a través de una forma verbal, que descubre de manera evidente la metamorfosis en sí misma. En su lugar, prefieren la inclusión de adjetivos o sustantivos que aludan indirectamente a la metamorfosis del personaje en

cuestión<sup>361</sup> o el uso de la construcción de vocativos<sup>362</sup> o aposiciones<sup>363</sup> para contraponer las naturalezas de los personajes míticos apelando así a la complicidad del lector *doctus* para interpretar los juegos poéticos. Además, en varias ocasiones, los epigramatistas de la *Corona* de Meleagro emplean verbos denominativos como *πετρόω* y *λιθόω*. En lo que respecta a la función sintáctica del predicativo, se ha podido observar que esta construcción aparece de forma recurrente en la epigramática, aunque bien es cierto que en mayor medida en la *Guirnalda* de Filipo y en epigramas posteriores. En cambio, habría de señalarse que el predicativo se emplea en menor medida en la *Corona* de Meleagro debido quizá a que expone de manera muy evidente la metamorfosis. Dejando a un lado las diferencias, se ha de mencionar algunas coincidencias léxicas entre ambas compilaciones epigramáticas como la presencia del verbo *πήγνυμι*, empleado para aludir a la mineralización de la hija de Tántalo, o el uso del aoristo en la amplia mayoría de formas verbales<sup>364</sup>.

Esta temática y terminología metamórfica, amén de los numerosos paralelos con obras de otros autores, parece estar más o menos codificada ya desde la época helenística. Desde los inicios de la literatura griega ciertos usos léxicos y sintácticos son una constante cada vez que aparecen relatos sobre metamorfosis. Todo ello indica la existencia de un amplio catálogo léxico para este microgénero literario que bien difiere de la concisa terminología propuesta por los lexicógrafos. Así las cosas, el análisis del léxico y de la sintaxis de la metamorfosis en los epigramas de la *Antología Griega* permite plantearse la riqueza y diversidad de la terminología propia de los contextos metamórficos en lengua griega y a recordar la estrecha relación temático-léxica entre los géneros literarios a partir del período helenístico. En definitiva, no solo “the notion of metamorphosis itself implies a thematic link”<sup>365</sup>, sino que existe una base terminológica para la descripción de

---

<sup>361</sup> A modo de ejemplo, subrayamos el caso de *APL*. 16.154; *AP* 9.57 (Pamphil. 2 G.-P.); *AP* 12.69 (anon. 21 G.-P.); *AP* 7.210 (Antip.Sid. 63 G.-P.); *AP* 12.65 (Meleag. 101 G.-P.).

<sup>362</sup> Cf. *AP* 9.70 (Mnasalc. 14 G.-P.); *AP* 12.67 (anon. 25 G.-P.); *AP* 7.210 (Antip.Sid. 63 G.-P.).

<sup>363</sup> *AP* 6.223 (Antip.Sid. 50 G.-P.); *AP* 7.303 (Antip.Sid. 26 G.-P.).

<sup>364</sup> De acuerdo con Frontisi-Ducroux (2006, p. 91), las metamorfosis ocurren en un solo instante, casi imperceptible para la vista humana, y es por ello por lo que “the immediacy of the aorist tense” es crucial para narrar una transformación prodigiosa. Frente a esta concepción griega, Ovidio en sus *Metamorfosis* se centra cuidadosamente en describir cada detalle de la metamorfosis del personaje haciendo especial hincapié en comunicar “le emozioni del personaggio che subisce una transizione o una crisi di identità” (Barchiesi, 2014, p. 128). De hecho, Frontisi-Ducroux (2006, p. 79) afirma que el de Sulmona “describe las etapas de la metamorfosis a través de una cámara lenta que recuerda los efectos especiales de algunas películas contemporáneas”. Todo ello indica que existe una evidente diferencia entre la lectura de textos griegos de metamorfosis y la lectura ovidiana. Los textos griegos parecen no emplear los recursos temporales del lenguaje para resaltar la duración o el desarrollo del proceso de una transformación. No obstante, las diferencias existentes en cuanto al género en lengua griega y lengua latina no implica que Ovidio no recogiese ingeniosamente la tradición metamórfica, sobre todo helenística, y terminara asimismo de desarrollar y evolucionar la forma microgenérica y llevarla a su máximo esplendor. Esto se evidencia, por ejemplo, en los episodios metamórficos de las Heliadas o las bestias de Circe en las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas o bien en el cuarto himno de la colección de Calímaco, dedicado a Asteria-Delos. Cf. *infra* III 2.4.1. Para los detalles del léxico puede consultarse el Anexo 1 de esta misma Tesis.

<sup>365</sup> Hutchinson, 2006, p. 74.

metamorfosis capaz de unir a todo este tipo de relatos asombrosos, bajo una misma formación microgenérica.

### III. LA METAMORFOSIS EN EL PERÍODO HELENÍSTICO

#### 1. Consideraciones previas

La época helenística se caracteriza por ser el momento histórico en el que los descubrimientos, más allá de las fronteras de Grecia, gracias a las campañas militares de Alejandro, propiciaron el cambio y enriquecimiento de la sociedad y, en consecuencia, de la literatura griega. Y a esto se suma el avance en el saber científico, ya sea en el ámbito de la medicina, la astronomía o astrología, la geografía, entre otras numerosas ciencias. Las cortes de los sucesores de Alejandro son, en suma, las que promueven dicho conocimiento y también la literatura en el mundo helenístico, de manera que los eruditos helenísticos encuentran aquí el mejor acceso al saber así como la mejor forma de difusión de la cultura. Es precisamente en este contexto histórico-social cuando la literatura y más concretamente los géneros literarios y el concepto de género literario en sí mismo comienzan a cambiar, en tanto que en esta nueva realidad algunos de los géneros literarios tradicionales habían quedado ya obsoletos, mientras que otros tienden a la renovación, proliferando igualmente otros géneros y formas microgéricas de nueva creación, que evidenciaban esa nueva realidad de los griegos helenísticos, de ahí el origen y desarrollo de la etiología, la paradoxografía, la poesía fundacional o de maldición o la poesía de metamorfosis.

La gran mayoría de los autores helenísticos, especialmente los poetas, entró en contacto ya no solo con un motivo o elemento literario de la metamorfosis, sino con el propio microgénero que comienza a forjarse desde los primeros compases del Helenismo. Tanto es así que en lo que respecta a Teócrito y la metamorfosis, primer referente de la poesía helenística, de acuerdo la datación tradicional, hay que señalar que, a pesar del papel reducido que, según Magnelli, posee la metamorfosis en la poesía teocritea, resulta importante señalar igualmente el hecho de que la metamorfosis aparece tanto en su obra como en otros relevantes literatos helenísticos contemporáneos y posteriores al de Siracusa, como Calímaco, Apolonio de Rodas o en propios los receptores directos de la poesía teocritea, a saber, los poetas bucólicos como Mosco y Bión. Todos ellos conocieron, estudiaron en profundidad e hicieron amplio uso de la erudición filológica y literaria del de Siracusa. Y dentro de esta erudición filológica y literaria que mana de las composiciones literarias teocriteas, la metamorfosis, no como elemento principal, pero sí como complemento enriquecedor de sus versos hace acto de presencia no solo en el caso de los pasajes de Acis (1.69), Bíblide (7.115) o Cicno (16.49), mencionados ya por el estudioso italiano Magnelli, sino también en otros muchos episodios dentro de sus idilios así como en los poemas pseudo-



teocriteos. Por ello a este listado habríamos de añadir la constante ambigüedad en la descripción de la naturaleza<sup>366</sup> en varios idilios en el caso de los ríos y sus respectivas divinizaciónes en *Id.* 1.65 ss. o en la tristeza que abrumba, por ejemplo, a los montes, rocas o encinas en *Id.* 7.74 ss., la mención particular de Aretusa (*Id.* 1.118) en un contexto que parece evocar la fluidificación de la heroína o Calisto (*Id.* 1.125-126), la rueda mágica (*Id.* 2), procedente de la leyenda sobre la metamorfosis de la ninfa homónima, la consciente omisión de la catasterización de Ariadna (*Id.* 2.46)<sup>367</sup>, Calcón y la fuente Burina (*Id.* 7.6-8), la recurrente alusión al mediodía (*Id.* 7.21), especial momento donde ocurren las epifanías divinas y sus prodigios, como se describe tanto en Calímaco como en Apolonio de Rodas, la inclusión de episodios de catasterización, a modo de *uariatio* frente a la omisión de la conversión en astro de la corona de Ariadna, ahora con Orión descrito ya metamorfoseado (*Id.* 7.54), la mención de las ninfas de Castalia (*Id.* 7.147), que rememora el suicidio y transformación de la ninfa homónima, la velada alusión a la capacidad metamórfica de Proteo (*Id.* 8.50 ss.) o los poderes metamórficos de Circe (*Id.* 9.36-37), recurrentes, por otra parte, en las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas, la omisión de la metamorfosis implicada en el rapto de Ganimedes (*Id.* 12.35) o la alusión a dicho relato, en forma de *uariatio* en *Id.* 15.122 ss., el caso de la desaparición y metamorfosis de Hilas en *Id.* 13.72-73 o Berenice en *Id.* 15.106 ss. y Ptolomeo en *Id.* 17.125, como ejemplos de divinizaciónes tan características a lo largo de la tradición helenística, o la omisión del encuentro metamórfico entre Leda y Zeus y la consecuente concepción de Helena en *Id.* 18.19-20. Así, la presencia de la metamorfosis en la poesía teocritea y pseudo-teocritea no parece ser baladí, sino que responde al incremento por el gusto y atracción tanto de los literatos helenísticos como de su audiencia por estas historias prodigiosas que en la mayoría de los casos daban igualmente respuesta, gracias al enfoque etiológico de muchas de estas leyendas, a la existencia de seres, objetos, cultos, tradiciones o costumbres, tratando de satisfacer el anhelo por el conocimiento y las ciencias naturales. Sin embargo, también es cierto que la metamorfosis a medida que avanza el período helenístico pasa a ser ya no solo un elemento literario que acompaña, adorna y enriquece las composiciones, sino un elemento indispensable dentro de las secuencias narrativas propuestas por los literatos. Por tanto, comienzan a apreciarse aquí los primeros pasos de la codificación de la tradición metamórfica, sobre todo de la mano de la literatura alejandrina con Calímaco y Apolonio de Rodas. De hecho, estos primeros pasos de la creación de la forma microgenérica de la metamorfosis son una realidad incuestionable, ya que durante el segundo

---

<sup>366</sup> Ambigüedad que marca, a modo de ejemplo, el *Himno a Delos* de Calímaco. Véase el apartado III 2.4 de esta Tesis.

<sup>367</sup> Como también hace Calímaco en su poesía hímica, por ejemplo, en la omisión de la metamorfosis de Tiresias o Acteón.

período de la poesía helenística, de acuerdo con la división tradicional, se difunden obras, presumiblemente en verso, dedicadas por completo a la metamorfosis (actualmente solo conocidas por fuentes indirectas) como ocurre con las *Metamorfosis* de Nicandro, la *Ornitogonía* de Beo o las *Metamorfosis* de Partenio, que disfrutaron de tan gran y favorable acogida que se hacen un hueco especial no solo en el ámbito literario de la época helenística entre los mitógrafos, poetas elegíacos, didácticos, épicos, bucólicos, epigramatistas o prosistas, entre otros, sino que el microgénero evoluciona hasta llegar a su máxima expresión en la literatura imperial, no solo de la mano de Ovidio y sus *Metamorfosis*, sino también de otros muchos literatos grecolatinos que aprecian y saben recoger el valor de la tradición helenística alejandrina, en particular en lo que respecta al microgénero de la metamorfosis.

## 2. Calímaco: los *Himnos*

De acuerdo con Bornmann<sup>368</sup>, la época alejandrina tiene en común con la nuestra una característica que la separa claramente de la literatura anterior: la contemporaneidad de estilos que equivale a la inexistencia de una tradición fija. A esto habríamos de añadir la concepción del nuevo poeta, separado de la *polis*, y la larga tradición que este reutiliza como medio o instrumento a través del que puede ofrecer nuevas creaciones. La colección de los himnos se adapta en su conjunto a esta idea pues ejemplifica, si hacemos nuestras las palabras de Plantinga<sup>369</sup> sobre el *Himno a Ártemis*, todos los estilos principales de Calímaco “wit, erudition, allusiveness, self-consciousness”. En lo que respecta a la erudición, hay que destacar además la importancia del elevado número de recursos literarios insertos en su obra y cómo los aplica el de Cirene, aquí en concreto, en su himnos. De entre los múltiples recursos literarios que emplea nos interesa especialmente aquí el uso y función de la metamorfosis<sup>370</sup>, elemento que parece haber pasado más desapercibido entre la ingente cantidad de estudios bibliográficos dedicados a la figura y obra de Calímaco de Cirene.

Ya se ha adelantado en estas páginas que la metamorfosis es un elemento literario que forma parte indispensable de la mitografía griega desde sus orígenes homéricos como bien evidencian la

---

<sup>368</sup> Bornmann, 1968, p. xii.

<sup>369</sup> Plantinga, 2004, p. 275.

<sup>370</sup> Nos centramos, por tanto, en una parte muy concreta de su poesía en la que el elemento metamórfico puede estar presente de forma explícita, implícita o bien ausente, en tanto que Calímaco realice una consciente omisión de la metamorfosis por distintos motivos. Este estudio permite la comparación del uso y función de la metamorfosis con otros autores helenísticos como Apolonio de Rodas, lo que aporta suficiente información sobre cómo comenzó a forjarse esta forma microgenérica.

*Ilíada* y la *Odisea*<sup>371</sup>, además de en otros textos también llamados homéricos: los himnos. Es particularmente la presencia de la metamorfosis en la poesía hímica arcaica lo que, por una parte, “obliga” en cierta manera a Calímaco al menos a considerar este tipo de mitos en sus poemas, pero, por otra parte, también lleva a cuestionarnos qué lectura hace el propio Calímaco sobre estos episodios míticos, sobre cuáles selecciona y cómo los enhebra en su tejido poético. Se pueden leer entonces en los *Himnos Homéricos* la triple metamorfosis de Deméter (*h.Cer.* 94: εἶδος ἀμαλδύνουσα πολλὸν χρόνον; *h.Cer.* 101: γρηῖ παλαιγενεῖ ἐναλίγκιος; *h.Cer.* 275-276: Ὡς εἰποῦσα θεὰ μέγεθος καὶ εἶδος ἄμειψε / γῆρας ἀπωσαμένη), la transformación de Afrodita (*h.Ven.* 80-81: στῆ δ’ αὐτοῦ προπάροιθε Διὸς θυγάτηρ Ἀφροδίτη / παρθένω ἀδμήτη μέγεθος καὶ εἶδος ὁμοίη), las metamorfosis de Apolo (*h.Ap.* 400: δέμας δελφῖνι εἰκώς; *h.Ap.* 449-451: ἀνέρι εἰδόμενος αἰζιῶ τε κρατερῶ τε / πρωθήβη, χαίτης εἰλυμένος εὐρέας ὄμους / καὶ σφεας φωνήσας ἔπεα πτερόεντα προσηύδα) o las metamorfosis de Dioniso (*h.Bacc.* 3: νεηνίη ἀνδρὶ εἰκώς; *h.Bacc.* 44-45: ὁ δ’ ἄρα σφι λέων γένετ’ ἔνδοθι νηὸς / δεινὸς ἐπ’ ἀκροτάτης) junto con los piratas (*h.Bacc.* 53: δελφῖνες δ’ ἐγένοντο), de manera que es evidente que la metamorfosis especialmente de los personajes divinos aparece con relativa frecuencia en este tipo de poesía. Y así se deja entrever también en la colección calimaquea varios siglos después, pues a pesar de que la religiosidad y la concepción de lo divino había cambiado sin duda en el mundo helenístico, esto no implica que se convirtieran en un mero adorno en el panorama literario, no solo por la propia esencia de la poesía hímica, sino por el peso que tienen sobre todo en los himnos denominados miméticos (II, V, VI)<sup>372</sup>.

Muchos estudiosos han analizado a lo largo de las décadas diferentes perspectivas de los himnos calimaqueos como, por ejemplo, la intención de los mismos, reflexiones sobre la posibilidad de su representación, la poética calimaquea dentro de las seis composiciones, la relación con la política e ideología ptolemaica o principios filosóficos que desprenden los versos del de Cirene<sup>373</sup>. Sin embargo, como ya hemos mencionado, parece que ha pasado desapercibida para la crítica literaria la presencia de la metamorfosis, no solo en los himnos, sino en el resto de las composiciones calimaqueas que han sobrevivido al paso del tiempo, de ahí que estas páginas (re)exploren los seis himnos de Calímaco, a partir de la inserción del elemento de la metamorfosis,

<sup>371</sup> No todos los autores hacen un igual tratamiento del episodio metamórfico. A modo de ejemplo, hay de recordar que Homero parece que siente gran predilección por estos relatos, ya que hace uso de múltiples metamorfosis, sobre todo en contextos divinos (*vid. supra* pp. 12-20), al igual que los trágicos atenienses. Sin embargo, la poesía lírica no se caracteriza por la inclusión de un gran número de estas historias prodigiosas, hecho que cambiará sin duda durante el período helenístico (e. g. los poetas elegíacos).

<sup>372</sup> De todas formas, hay que tener en consideración la siguiente afirmación de Calame (1993, p. 37): “There is no reason to doubt the fact that the Greeks throughout their history did sincerely believe in their myths”.

<sup>373</sup> Para Haslam (1993, pp. 120-121), por ejemplo, el *Himno a Zeus* es un *remake* del episodio del nacimiento de Zeus de la *Teogonía* hesiódica.

para así responder a ciertas cuestiones como la influencia de esta temática, si es para el de Cirene una temática preferente, cuánto le debe el microgénero a Calímaco en lo que respecta al par forma/ contenido, la función de estos relatos prodigiosos dentro de la colección, qué episodios dentro del catálogo metamórfico prefiere Calímaco, qué tipo de léxico y estructuras sintácticas emplea, el grado de alusión en cuanto a la presentación de la metamorfosis o si tienen todas las metamorfosis presentes en los himnos un sentido dentro de la colección o se convierten, como en otras ocasiones en la literatura helenística, en un mero ornamento literario más.

### 2.1. *Himno a Zeus* (Εἰς Δία)

El himno dedicado a Zeus abre la colección poética de Calímaco<sup>374</sup>, composición que, según Cahen<sup>375</sup>, es el que presenta menos elementos religiosos y en el que no se aprecia ningún aspecto ritual a diferencia de la evidente función mimética de los poemas de Apolo, Atenea o Deméter. Se trata de un poema de 96 versos que presenta una estructura de desarrollo lineal, como sostiene Montes Cala, porque los episodios míticos insertados se adaptan a la sucesión cronológica de los hechos<sup>376</sup>. Mucho se ha dicho ya sobre la intención del himno. Algunos críticos afirman que se trata de una alabanza del Olímpico con tintes filosóficos, al estilo del *Himno a Zeus* de Cleantes, con otros muchos intertextos que se dejan entrever entre los versos calimaqueos. Nos referimos aquí al *Himno Homérico a Zeus* (23), a la tragedia *Agamenón* de Esquilo, los *Fenómenos* de Arato, el *Himno a Eros* de Antágoras de Rodas, *Trabajos y días* de Hesíodo (96) o el *Encomio a Ptolomeo* de Teócrito (*Id.* 17). Para Cohen, sin embargo, el himno se centra en una discusión erudita sobre el nacimiento de Zeus y en un elogio del joven Ptolomeo Filadelfo. Afirma asimismo que el poema se puede reducir a una teórica poética sobre el derecho divino de los reyes<sup>377</sup>. Sea como fuere, lo que sí parece estar claro es que el *Himno a Zeus* fue resultado de un *symposium* privado en el que se prefería la versión de la Arcadia a la versión cretense sobre el nacimiento del Olímpico, como el propio Calímaco pone de manifiesto en los primeros versos de su poema (v. 8: “Κρη̄τες ἀεὶ ψεῦστα”)<sup>378</sup>.

---

<sup>374</sup> Sobre el orden de los himnos, véase Stephens (2003, pp. 75-76). Se trata de un himno compuesto al principio de la carrera alejandrina de Calímaco, aunque la fecha de creación no es tan evidente. Algunos estudiosos sostienen que Calímaco lo escribió durante la ascensión al trono de Ptolomeo Filadelfo (285 a.C.), mientras que otros apuestan por una fecha anterior, durante las luchas entre los hijos de Ptolomeo.

<sup>375</sup> Cahen, 1948, pp. 207-209.

<sup>376</sup> Montes Cala, 1991, p. 413.

<sup>377</sup> Puesto que los soberanos de la tierra están subordinados en la composición al joven Zeus.

<sup>378</sup> Cf. Diogenian. 1.5.58 y Greg. Cyp. 1.2.81 (Von Leutsch & Schneidewin, 1958, p. 262 y p. 365).

### 2.1.1. La creación del Neda

Como referente de la poesía helenística por excelencia que es, Calímaco indaga en el acervo mitológico para hacerse con las distintas versiones de un mismo relato, en este caso el nacimiento y crianza de Zeus, aunque, para Stephen, como es costumbre en el de Cirene, se decanta por la versión más oscura del mito<sup>379</sup>. Así, después de recordar al lector las dos versiones existentes, opta por situar el nacimiento del dios en la Arcadia en la región parrasia. Tras la *inuocatio*, propia de la estructura tripartita de los himnos ya desde los *Himnos Homéricos*, comienza la aretalogía. El Calímaco narrador refiere aquí cómo aconteció su nacimiento y cómo su madre, Rea, tras dar a luz, necesitaba una corriente de agua en la que lavar al niño. Ante la falta de algún manantial o riachuelo, Rea decide transformar la naturaleza del lugar donde dio a luz al Olímpico. He aquí la primera metamorfosis de la obra himnica calimaquea (Call. *Iou.* vv. 29-32), si aceptamos la hipótesis de que esta composición es la primera de la carrera alejandrina del de Cirene (ca. 280 a.C.):

καί ῥ' ὑπ' ἀμηχανίης σχομένη φάτο πότνια Ῥεΐη·  
'Γαῖα φίλη, τέκε καὶ σύ· τεαὶ δ' ὠδῖνες ἐλαφραί.'  
εἶπε καὶ ἀντανύσσασα θεῆ μέγαν ὑψόθι πῆχυν  
πλήξεν ὄρος σκήπτρω· τὸ δέ οἱ δίχα πολὺ διέστη,  
ἐκ δ' ἔχεεν μέγα χεῦμα.<sup>380</sup>

y entonces, dominada por la angustia, dijo la venerable Rea: “Gea querida, da a luz también tú. Tus dolores de parto son ligeros”. Así dijo y la diosa, tras alzar su poderoso brazo hacia arriba, golpeó la montaña con su cetro. Esta en dos partes se dividió por completo y de ahí brotó una gran corriente.

Parece que se ha prestado poca atención a la aparición de Rea y la creación del río Neda<sup>381</sup>, al menos, en el hecho de ponerlo en conexión con otros relatos metamórficos. Bien es cierto que esta sección es dependiente del relato hesiódico sobre el nacimiento cretense de Zeus (*Th.* 477-484), pero es curioso que no aparece en Hesíodo referencia alguna al río, creado en el himno por la Rea calimaquea. Aunque sostiene McLennan que “the sudden appearance of water from the rocky terrain of Arcadia is, and was, a documented phenomenon”<sup>382</sup>, de acuerdo con los testimonios de Pausanias (8.20.1) o Estrabón (8.8.4), aquí Calímaco opta por una versión menos racional, es decir, la presencia de la divinidad como medio para la creación del río (*dea ex machina*), pues es la única posibilidad que tenía el de Cirene para poder conectar el nacimiento de Zeus con el nacimiento del

<sup>379</sup> Stephen, 2015, p. 48.

<sup>380</sup> La selección de los textos de los himnos de Calímaco aquí analizados se ha tomado de la edición de Pfeiffer (1953). La traducción es nuestra.

<sup>381</sup> Es interesante comentar que también en los *Himnos Órficos* se pone en relación a Rea con el manejo de los ríos e incluso el mar (27.8-9).

<sup>382</sup> McLennan, 1977, p. 64.

río Neda, primando así el *aition*, relacionado con la naturaleza, la geografía del lugar y los rituales culturales allí instaurados.

No se trata de una metamorfosis tal y como se concibe tradicionalmente, porque no es la propia diosa la que se transforma o torna a otro ser, sino que esta vez Rea crea o transforma el paisaje natural de dicha región de la Arcadia. La inclusión de la variante mítica por parte de Calímaco tiene una intención evidente: la explicación del origen y del nombre del río Neda. El interés erudito de Calímaco resulta manifiesto aquí en tanto que pretende unir en solo unos versos el enclave geográfico, el componente etiológico y el mítico. Por lo tanto, la aparición de Rea no solo como madre del dios y lo que ello implica en el pasaje, sino también su poder metamórfico son aquí cruciales porque dicha capacidad prodigiosa se representa mediante el surgimiento del río del que deriva el consecuente *aition* cultural y relacionado asimismo con la naturaleza y la geografía de la Arcadia. La mayoría de los editores del texto han dedicado una breve nota a la evidente similitud existente entre este pasaje y el pasaje de Rea en las *Argonáuticas* de Apolonio (1.1142-1149)<sup>383</sup>. Recordemos que aquí Rea, ante la presencia de los Argonautas, transforma la naturaleza de la región del Díndimo y hace brotar una nueva fuente a la que llaman Jasonia, en honor del héroe tesalio. Las similitudes con el texto calimaqueo son evidentes. En primer lugar, la divinidad que lleva a cabo la metamorfosis es la misma, es decir, Rea, además del paraje natural que transforma la diosa, bien Díndimo bien Arcadia, y el hecho de que no fluya agua en ninguno de dichos lugares es la razón que mueve a la diosa para crear una fuente (Apolonio) y un río (Calímaco), de ahí sendos *aitia*<sup>384</sup>. Pero, además, ambos autores mencionan otro episodio metamórfico que tiene lugar por la región, la metamorfosis zoológica de Calisto, la hija de Licaón. Como Clauss (1993) puso de manifiesto, Apolonio llama a las montañas cercanas a la fuente, οὐρεσιν Ἄρκτων (A.R. 1.1150), relacionando el relato con la osa Calisto, al igual que Calímaco en Λυκαονίης ἄρκτοιο (*Iou*. 41). El fragmento calimaqueo puede insertarse entonces dentro de los relatos típicos de metamorfosis, si atendemos a los elementos constitutivos del pasaje, en tanto que, por una parte, aparece la divinidad como agente transformador y la diosa hace uso en concreto de un elemento, el cetro (σκῆπτρω)<sup>385</sup>,

---

<sup>383</sup> La inspiración poética de Apolonio para este pasaje pudo ser Calímaco y el tratamiento del pasaje de Rea y Gea en el himno dedicado a Zeus, no solo porque el episodio sea cuando menos similar, sino porque, como ya puso de manifiesto Hunter (1993, p. 83) todo el relato del Díndimo en las *Argonáuticas* ofrece elementos propios de la poesía hímica.

<sup>384</sup> Este tipo de relatos no solo se aprecia en el *Himno a Zeus* o en las *Argonáuticas*, sino también esta vez con Orfeo y el paisaje de Zona como protagonistas, de nuevo, en el libro primero de la epopeya apoloniana (1.28-31).

<sup>385</sup> Habría de señalarse que en los *Himnos Órficos* también se describe a Rea como σκηπτούχος (27.4). Cf. Bruchmann (1893, p. 203) y *LSJ*: σκηπτούχος, Dor. σκαπτ-ούχος, ον, (σκήπτον, ἔχω) bearing a staff, baton, or sceptre as the badge of command, σ. βασιλεύς a sceptred king, *Il.* 2.86, *Od.* 2.231, etc.; ὅς τις σ. εἶη *Il.* 14.93: c. gen., θεῶν σ., of Aphrodite, *Orph.H.* 55.11; [Ἄρης] ἠγορέης σ. *h.Mart.* 6. De hecho, no solo aparece aquí el elemento del cetro, sino también una clara alusión al control que la diosa Rea ejerce sobre los ríos y mares (27.8-9). Al respecto, D'Alessio (1996) anota que quizá es relevante para la introducción de la sección sucesiva también la derivación del nombre de Rea, procedente del verbo ῥέω. No debemos pasar por alto tampoco que Calímaco escribió un tratado sobre los ríos (frg. 457 Pf.).

con el que lleva a cabo la transformación del paisaje natural, como se puede leer asimismo en otros relatos metamórficos. A modo de ejemplo, señalamos las historias de Hermes y Bato (Ant.Lib. 33), Hermes y las Miniades (Ant.Lib. 10), Ártemis y las hermanas de Meleagro (Ant.Lib. 2), Apolo y Cragaleo (Ant.Lib. 4) o la de Zeus y Perifante (Ant.Lib. 6), todas estas leyendas recogidas en la colección de metamorfosis de Antonino Liberal con manifiestos antecedentes helenísticos. Además, en cuanto a la forma del pasaje, la *breuitas* o el uso del aoristo, en el caso del verbo ἔχεν<sup>386</sup>, junto con el final etiológico sustentan nuestra hipótesis.

Esta transformación del paisaje natural de la Arcadia, a través de la que surge el *aition* evidencia otro de los aspectos formales más significativos, ahora la contaminación genérica tan presente en la literatura helenístico-imperial. Aquí, en concreto, destacamos la influencia de la etiología dentro del pasaje metamórfico al igual que ocurre en otros ejemplos calimaqueos en la misma colección. Recordemos que Neda era la ninfa a la que Rea confía a Zeus para que lo traslade a Creta y la creación del río es lo que explica el nombre del mismo, en honor y agradecimiento a la ninfa arcadia (vv. 37-38: ἀλλὰ τὸ χεῦμα / κεῖνο Νέδην ὀνόμησε). Calímaco, aprovechando la oportunidad que le ofrece la región de la Arcadia, donde localiza el relato, incluye otras referencias a episodios metamórficos que tuvieron lugar allí, lo que reforzaría el aura prodigiosa del pasaje. Después de la mención de Estige, hija de Océano y ninfa fluvial, identificada por Hesíodo con la propia laguna Estigia del Hades<sup>387</sup>, aparecen más referencias míticas, ahora a otra oceánide Fílira, amante de Crono con la que precisamente yació metamorfoseado en un caballo<sup>388</sup> o el caso de Nereo, dios marino que gozaba, como muchas de estas divinidades, de poderes metamórficos. De acuerdo con Stephens<sup>389</sup>, para Calímaco el personaje de Nereo no funciona solo como una metonimia por el mar, sino que también muestra al dios en su forma antropomórfica, lo que explicaría a su vez el uso de la forma verbal συμφέρεται que alude a una posible unión sexual entre

---

<sup>386</sup> De acuerdo con McLennan (1977, p. 64), esta forma verbal no puede ser aquí un imperfecto, sino un aoristo épico. Entre otras razones, puede haber influido que en un elevado porcentaje de casos los relatos metamórficos son descritos con el tiempo del aoristo.

<sup>387</sup> Cf. Hes. *Th.* 383-403 y 775-856.

<sup>388</sup> Servio, en cambio, en su comentario a las *Geórgicas* (111.93) afirma que fue Fílira —de acuerdo con su propia naturaleza cambiante— la que se transforma en una yegua para huir de Crono. D'Alessio (1996, pp. 68-69, n. 10) ya pone en relación este pasaje con el relato de Apolonio sobre Crono y Fílira (A.R. 2.1231-1241), pero no estudia el contexto metamórfico de los pasajes.

<sup>389</sup> Stephens, 2015, p. 64.

Nereo y Neda<sup>390</sup>. Además, para enfatizar todavía más el carácter metamórfico del pasaje, el de Cirene finaliza precisamente la sección arcadia del himno con la alusión a la metamorfosis y catasterización de Calisto, hija del rey arcadio Licaón, para continuar luego con la *narratio* del viaje desde Tena a Cnosos, lugar al que lleva la ninfa Neda a Zeus. Hopkinson<sup>391</sup> señala la relación intertextual de este pasaje con la *Iliada* por la aparición del rey legendario Licaón de la Arcadia, homónimo hijo de Príamo que muere a manos de Aquiles en la epopeya homérica. Esto pone de manifiesto la ciencia erudita que defiende el poeta cireneo en tanto que este “transforms a typical Homeric moment of war and death into the production of life and water that sustains life”. Es precisamente la idea de producir y sostener la vida lo que vuelve a unir este pasaje calimaqueo con la concepción de la metamorfosis, puesto que, en muchos casos la transformación bien de personajes mitológicos, legendarios o incluso de lugares u objetos, atendiendo a este concepto más comprensivo de la metamorfosis, son una forma de creación o perpetuación del mundo, aquí el río Neda o bien el origen del pueblo arcadio.

### 2.1.2. Calisto

El hecho de presentar la versión arcadia del mito del nacimiento de Zeus no solo le sirve a Calímaco para fijar la identidad de los arcadios y ensalzar la región frente al tradicional relato hesiódico de Creta, sino que también consigue hilar en torno a este lugar geográfico más episodios míticos de temática metamórfica ahora en concreto el de la osa Calisto. Según la versión tradicional del mito<sup>392</sup>, Calisto, princesa arcadia, formaba parte del séquito de Ártemis, pero Zeus se obsesionó con ella y, tomando la apariencia de Ártemis como medio para acercarse a la joven, consiguió que yacieran juntos<sup>393</sup>. Ártemis, por su parte, descubre que Calisto está embarazada y la expulsa de su

---

<sup>390</sup> Si atendemos al significado de “encuentro sexual” que tiene el verbo en su forma pasiva en ciertos contextos. Cf. *LSJ*: [...] B. Pass. συμφέρομαι: fut. συνοίσομαι: aor. Pass. ξυνηέχθην *Th.* 7.44, *Ion.* συνηείχθην *Hdt.* 1.19, 2.111, 3.10: pf. συνενήνεγμαι (*Hes. Sc.* 440), v. συνενείκομαι:—come together, opp. διαφέρεσθαι, *Heraclit.* 10, cf. *Pl. Sph.* 242e, etc.; meet, associate with, *Theoc. Ep.* 8.2; of sexual intercourse, *Luc. Herm.* 34, *Tox.* 15. Quizá se trate de un relato paralelo con otras dos divinidades menores fluviales: Alfeo y Aretusa. Los editores, en su mayoría, han ofrecido traducciones que se adecuan al sentido metonímico de Nereo (*Sch. Call. Iou.* 40: <Νηρηϊ:> τῆ θαλάσση). A modo de ejemplo, Cahen (1948, p. 212) afirma que Neda “se mêlent aux flots de Nérée” o Mair (1921, p. 41) que “mingles its stream with Nereus” y, en nota a pie de página, para no suscitar duda alguna explica que Nereo aquí se refiere al mar. Lo mismo se puede leer en el trabajo de Fernández-Galiano sobre el léxico de los himnos de Calímaco (1980, p. 594) y en la edición de De Cuenca (1980, p. 41), pues opta por una traducción similar a la de editores anteriores: “su caudal numeroso se mezcla con las ondas de Nereo”. A esto añade en nota a pie de página que Nereo es aquí el mar. Sin embargo, la traducción italiana de D’Alessio (1996, p. 69), aun cuando el editor deja saber también de la metonimia de Nereo, se acerca más al sentido del pasaje que nosotros proponemos aquí: “(Neda) si unisce a Nereo”.

<sup>391</sup> Hopkinson, 1989, p. 125. En lo que respecta al personaje legendario de Licaón, menciona Stephens que en Cirene, según el testimonio de Heródoto (4.203), existía un antiquísimo recinto dedicado a Zeus Liceo, probablemente procedente de los primeros colonos del Peloponeso (2015, p. 48).

<sup>392</sup> Cf. Ruiz de Elvira (1982, pp. 53, 93, 98, 112, 249, 330, 447, 470, 473-474).

<sup>393</sup> Hesíodo, de acuerdo con Apolodoro, cree que Calisto es una ninfa (3.100.1-2). Otras fuentes afirman que Zeus se transformó en Apolo. Apolodoro en su *Biblioteca* ofrece ambas versiones.



séquito. La joven es perseguida por los celos coléricos de Hera y termina transformada en una osa<sup>394</sup>. Algunas fuentes afirman que Zeus ejecuta la metamorfosis zoológica para ocultar a Calisto de su esposa, mientras que otros sostienen que fue Ártemis la que inicia la metamorfosis<sup>395</sup>. Sea como fuere, aquí el motivo de la metamorfosis ofrece a Calímaco la posibilidad de poder retrotraerse al origen del pueblo arcadio, que son, en suma, descendientes (υἰῶνοί) de la figura literaria de Licaón y Calisto, por lo que otra vez construye el de Cirene un nuevo *aition*, procedente del relato prodigioso de la metamorfosis, esto es, explicar el origen del pueblo arcadio (Call. *Iou*. vv. 37-41):

οὐδ' ἀλίην ἀπέτεισε θεῆ χάριν, ἀλλὰ τὸ χεῦμα  
 κείνο Νέδην ὀνόμηνε· τὸ μὲν ποθι πολὺ κατ' αὐτό  
 Καυκῶνων πτολίεθρον, ὃ Λέπρειον πεφάτισται,  
 συμφέρεται Νηρηϊ, παλαιότατον δέ μιν ὕδωρ  
 υἰῶνοί πίνουσι Λυκαονίης ἄρκτοιο.

y no le compensó la diosa con un vano favor, sino que a aquella corriente la llamó Neda. Su abundante caudal junto a la misma ciudad de los caucones, llamada Lepreo, se une a Nereo y su más antigua agua la beben los nietos de la Osa, hija de Licaón.

Esta referencia implícita a la metamorfosis zoológica de Calisto (v. 41: Λυκαονίης ἄρκτοιο)<sup>396</sup> en el poema no solo va en consonancia con el halo prodigioso del pasaje en sí mismo o con el hecho de ofrecer el esperado *aition* final, sino que, de acuerdo con McLennan, Calímaco debió seguir la versión de la leyenda en la que Calisto es transformada por el propio Zeus<sup>397</sup>, ya que

<sup>394</sup> Arato, en cambio, ofrece en sus *Fenómenos* (vv. 30-37) una versión radicalmente diferente. Preserva el catasterismo (Osa Mayor y Osa Menor), pero evita la primera parte del mito metamórfico de Calisto, puesto que ahora son simplemente dos osas las que alimentan en el monte Ida a Zeus (en lugar de en Arcadia).

<sup>395</sup> Hesíodo (frg. 163 M.-W. = 115 Fernández Delgado) y Eratóstenes refieren que fue Ártemis la que transforma en una fiera a Calisto, mientras que fue Zeus quien la libera de morir y la hizo inmortal a través del catasterismo. Eurípides en su *Helena* menciona la metamorfosis en dos ocasiones pero no quién la ejecuta (vv. 374-380), ni tampoco Teócrito (*Id.* 1.125-126) o Luciano (*Salt.* 48; *DMort.* 28). Nono (*D.* 48. vv. 550 ss.), por ejemplo, se centra únicamente en el catasterismo de la joven a manos de Zeus. Por el contrario, Lactancio Plácido en sus *Narrationes* (Hes. frg. 354 M.-W.) afirma que fue Hera la que metamorfoseó a Calisto. Apolodoro (3.100.6-101.2), en cambio, ofrece una versión distinta pues considera que fue el propio Zeus quien la convierte en fiera para ocultarla de la cólera de Hera (Ζεὺς δὲ ἐρασθεὶς ἀκούσῃ συνευνάσεται, εἰκασθεὶς, ὡς μὲν ἔνιοι λέγουσιν, Ἀρτέμιδι, ὡς δὲ ἔνιοι, Ἀπόλλωνι. βουλόμενος δὲ Ἦραν λαθεῖν εἰς ἄρκτον μετεμόρφωσεν αὐτήν), relato que sigue Tzetzes (*Sch. Lyc.* 481: Καλλιστῶ γὰρ, ὡς ληροῦσιν, ἡ Λυκάονος θυγάτηρ, σύνθηρος ἦν Ἀρτέμιδι, ἢ Ζεὺς εἰκασθεὶς Ἀρτέμιδι συνεμίγη, ἄρκτον δὲ ταύτην ποιεῖ διὰ τὸ λαθεῖν τὴν Ἦραν, ἐξ ἧς ὁ Ἀρκὰς ἐγεννήθη). No obstante, el escoliasta a la *Iliada* (*Sch. Ven. Il.* 18.487) expone que Hera fue la que transformó a Calisto (ἢ θεὸς μετέβαλλεν αὐτήν εἰς ἄρκτον), la misma versión que cuenta Pausanias (8.3.6-7), ofreciendo además una racionalización para el catasterismo. Artemidoro (2.12), por su parte, solo hace mención de la transformación y el posterior catasterismo y explica qué significa soñar con un oso, a partir del mito de la princesa arcadia.

<sup>396</sup> Nos referimos aquí a que Calímaco hace una erudita alusión a la transformación de este personaje mitológico. El gusto calimaqueo por el arte alusiva aquí se evidencia en ese juego entre el poeta *doctus* y el lector *πεπαιδευμένος*, que debe saber quién es “ἄρκτοιο”. Podría haber utilizado otra forma nominal que indicara la relación familiar existente entre Licaón, Calisto y los arcadios, pero prefiere el de Cirene recordar no solo la primera metamorfosis, sino incluso poner en conexión este relato directamente con el catasterismo posterior de la joven. Bien es cierto que no sabemos el contenido temático de la tragedia esquilea dedicada a Calisto, pero lo que sí parece estar claro es que Calímaco es uno de los primeros poetas en los que se aprecia la conexión del oso y la constelación. Cabe destacar asimismo, de acuerdo con McLennan (1977), que Calímaco podría haber utilizado probablemente una forma parecida a Λυκαονίης ἄρκτοιο en Βερενίκης πλόκαμος (frg. 213 M., 110 Pf.), si atendemos al relato latino de Catulo. Cf. Fernández-Galiano (1976, p. 85).

<sup>397</sup> No debe pasarse por alto el escolio a *Il.* 18.487 que menciona una historia de las aventuras de Calisto por parte de Calímaco (McLennan, 1977).

otorgaría así más relevancia al propio dios, lo que iría en total armonía con la función de la divinidad dentro de la colección. Los dioses en los himnos, como bien sostiene Henrichs<sup>398</sup>, están en una alerta constante y participan más activamente que los dioses de otra poesía religiosa griega, ya sean los himnos homéricos, los epinicios pindáricos o incluso los textos trágicos. Por ello es probable que Calímaco optara por Zeus como ejecutor de la metamorfosis de Calisto, una de las pocas hazañas divinas expuestas en el poema por el de Cirene. El escoliasta<sup>399</sup>, por su parte, va más allá en cuanto a la participación de Zeus en el relato mítico de Calisto, pues completa la información proporcionada por Calímaco explicando que incluso Zeus toma la forma de Ártemis (Διὸς μεταβληθέντος εἰς Ἄρτεμιν) para convencer así a Calisto del encuentro sexual y que, fruto de ello, nació Arcas, héroe epónimo de los arcadios (γεννᾶται ὁ Ἀρκάς, ἀφ' οὗ οἱ Ἀρκάδες). Se trata de un apunte mitológico muy acertado, al hilo del objetivo de Calímaco en este pasaje, por la metamorfosis con el marcado final etiológico.

Ahora bien, ya mencionamos más arriba la relación intertextual existente entre la leyenda de la creación del río Neda en Calímaco y la creación de la fuente Jasonia en Apolonio de Rodas, porque es la misma divinidad (Rea) la que transforma de un modo similar también un paraje natural (Arcadia/Díndimo) y porque ambos relatos se describen con las mismas características formales. Pero, a esto habríamos de añadir que ambos autores, tras la creación por parte de Rea del río y la fuente respectivamente, insertan también una alusión zoológica, οὖρεσιν Ἄρκτων en A.R. 1.1150 y Λυκαονίης ἄρκτοιο en Call. *Iou.* 41. El caso calimaqueo parece evidente en tanto que toda la *narratio* está contextualizada en la región de la Arcadia y, por tanto, la brevísima mención de la metamorfosis de Calisto y el *aition* correspondiente encajan sobremanera dentro del pasaje, pero, en el caso de Apolonio, cabría preguntarse por qué introduce la misma referencia mitológica en un contexto geográfico totalmente distinto. Clauss puso ya de manifiesto que Apolonio llama a las montañas cercanas a la fuente Jasonia οὖρεσιν Ἄρκτων (A.R. 1.1150), siguiendo la línea calimaquea con la que el de Cirene terminaba el relato de la creación del río Neda<sup>400</sup>. Esta es la explicación más razonable, porque realmente el episodio de la fuente Jasonia tiene lugar en el Díndimo (Asia Menor), muy lejos del lugar en el que aconteció la metamorfosis de Calisto en Osa. Entonces si no se lee este pasaje en relación con el texto calimaqueo, quizá podría no entenderse con claridad el porqué de la inclusión de esta referencia zoológica en las *Argonáuticas*, al tratarse de

---

<sup>398</sup> Henrichs, 1993, p. 127. Vestheim (2000, p. 62), sin embargo, reduce el contenido temático del poema solo al nacimiento y honores del dios.

<sup>399</sup> *Sch. Call. Iou.* 41: <Λυκαονίης ἄρκτοιο> τῆς πρόην λεγομένης Καλλιστοῦς, Λυκάονος θυγατρὸς· ἐξ ἧς καὶ Διὸς μεταβληθέντος εἰς Ἄρτεμιν γεννᾶται ὁ Ἀρκάς, ἀφ' οὗ οἱ Ἀρκάδες.

<sup>400</sup> Clauss, 1993, pp. 169-172.

ubicaciones tan lejanas. A lo afirmado ya por Clauss sobre el influjo de la versión calimaquea, hay de añadir que quizá Apolonio no solo trata aquí de aludir al texto de Calímaco, a modo de préstamo o incluso consideración literaria, sino que la unión de la diosa Rea/Cibeles con la transformación del paisaje (Arcadia/Díndimo), los *aitia* correspondientes, así como la función exhortativa de la diosa contribuyen a la lectura de ambos pasajes en relación con la literatura metamórfica. Nos referimos aquí a que tanto la Rea de Calímaco como la Rea de Apolonio tratan de ofrecer su ayuda divina. En el pasaje apoloniano, el paisaje desierto del Díndimo impide a los Argonautas hidratarse, mientras que el río Neda ofrece asimismo agua a los *Apidanei*, habitantes del Peloponeso. De acuerdo con D'Alessio, el término *Apidanei* está relacionado etimológicamente con la forma ἀ-πίδαξ (privados de fuente) y πίνειν (beber), lo que lleva a pensar en la concesión de la divinidad para con la región<sup>401</sup>.

Así, se puede afirmar, de acuerdo con la consideración de Henrichs<sup>402</sup>, que Calímaco prioriza en el *Himno a Zeus* el origen del río —a lo que añadimos también el pasado legendario y, en concreto metamórfico, con las figuras de Licaón y Calisto—, frente al nacimiento de Zeus, que parece más bien la excusa de Calímaco para centrarse en lo que realmente le interesa: la combinación de elementos procedentes de la metamorfosis, la etiología, la geografía e incluso la historia.

## 2.2. *Himno a Apolo* (Εἰς Ἀπόλλωνα)

A diferencia del *Himno a Zeus*, el *Himno a Apolo* es uno de los tres himnos miméticos de la colección calimaquea. Es especialmente la mimesis junto con, de nuevo, la etiología dos aspectos que interesan en mayor medida al de Cirene aquí. Al igual que el resto de la colección, el poema está inspirado tanto en la tradición lírica anterior, como en los llamados *Himnos homéricos*<sup>403</sup>. En las últimas décadas, se ha estudiado en profundidad esta composición desde múltiples y variados puntos de vista, tratando cuestiones como la historia y la política del reinado ptolemaico y el control sobre la ciudad de Cirene, la vida de Calímaco, la relación de este con Apolonio, la religión de Cirene o la actitud de Calímaco frente a lo divino<sup>404</sup>, las circunstancias de la hipotética representación del himno, el programa poético defendido por Calímaco, así como otras teorías

<sup>401</sup> D'Alessio (1996). Sobre el par etiología-etimología, véase Valverde Sánchez (1989 *passim*).

<sup>402</sup> Henrichs, 1993, p. 132.

<sup>403</sup> Sobre la influencia de los himnos homéricos y la poesía lírica en la obra de Calímaco, *vid.* Acosta-Hughes (2010) o Petrovic (2012). Hunter (2008, p. 421) afirma que Calímaco ha dividido el himno homérico dedicado a Apolo en tres partes que coinciden con las divinidades que lo constituían: Apolo, Ártemis y Delos.

<sup>404</sup> Cf. Nikitinski (1997, pp. 15-23); Stähelin (1934, p. 62); Meillier (1979, p. 195); Fraser (1972).

literarias a través de Apolo como dios de la poesía, patrón de Cirene y de los Batiadas. Sin embargo, como ya ocurriera en el poema dedicado a Zeus, el uso y la función de la metamorfosis, sobre todo en lo que respecta al plano de la divinidad, parece no haber captado la atención de gran parte de la crítica literaria, aun cuando la poesía calimaquea, aplicando ahora las palabras de Hopkinson sobre el *h.Cer.*, es una amalgama “of elements which combines the literary and the ‘religious’ inextricably and in equal measure”<sup>405</sup>.

Se trata de un poema que consta de 113 hexámetros en el que, como analiza Montes Cala, destacan dos elementos compositivos que se repiten en otros himnos de la colección: el marco ritual de una epifanía (vv. 1-31) y un extenso canto en honor del dios (vv. 32-96) “donde se enumeran en estructura atributiva los distintos epítetos de Apolo”<sup>406</sup>. El *Himno a Apolo* fue compuesto, según De Cuenca<sup>407</sup>, en una época más tardía en la vida literaria del de Cirene. Afirman que el poeta es el interlocutor de la composición y que sus palabras son, en suma, un “eco de la fiesta religiosa y del milagro de la Epifanía del dios flechador”. Esto revela que la epifanía no era solo una convención mítica, sino que tenía una función real dentro del culto<sup>408</sup>, más allá de la propia religiosidad de los himnos calimaqueos y, por tanto, a diferencia de *In Iouem*, los elementos religiosos relacionados con el culto y el rito son ahora numerosos<sup>409</sup>. Es evidente que el marco contextual del poema es una festividad religiosa en honor a Apolo y que la audiencia se encuentra en el templo o en el recinto consagrado a dicha divinidad, de ahí que Cahen defienda que se trata de una obra patriótica y religiosa escrita para la fiesta de Apolo Carneio porque la idea esencial de la composición es la caracterización de Febo como fundador de ciudades y particularmente de Cirene<sup>410</sup>, episodio en el que la metamorfosis es crucial en la secuencia narrativa y en la creación del *aition* final.

---

<sup>405</sup> Hopkinson, 1984, p. 12.

<sup>406</sup> Montes Cala, 1991, pp. 412-413. En la parte final del poema no se retorna al marco del ritual epifánico, sino que Calímaco ofrece dos *excursus* (vv. 97-113) sobre el *aition* del grito *hié, hié peán* y sobre la envidia.

<sup>407</sup> De Cuenca & Brioso, 1980, p. 36.

<sup>408</sup> No es igual el tratamiento de la epifanía en el ámbito mítico-literario, como se revela también en las *Argonáuticas*, a la concepción de la epifanía en el culto que es solo una cuestión de fe. De hecho, Hunter (2008, p. 408) sostiene que si Calímaco recrea en dos de los poemas de la colección, dedicados a Apolo y Atenea, la experiencia de la llegada de la epifanía de los respectivos dioses, esto evidencia que “the phenomena of epiphany did indeed assume new importance within Hellenistic religious experience”. Por su parte, McKay (1967, pp. 186-189) analiza dentro de este himno epifánico el motivo de la puerta mágica que se abre de forma espontánea para dejar entrar a las divinidades o, en ocasiones, para acelerar su salida. Ofrece asimismo distintos ejemplos como *Il.* 5.749; 8.393, *E. Bac.* 448, *P. N.* 1.41, *Theoc. Id.* 24.15, *Verg. Aen.* 2.203, *Ou. Met.* 15.634-5 o *Luc.* 5.154-5, entre otros.

<sup>409</sup> De hecho, Barbantani (2018, p. 87) considera que este segundo himno de Calímaco “recreates the illusion of an actual performance by including the *epiphthegma* at ll. 97 and 103 (ἦ ἦ παῖνον, cf. ἦ ἦ at ll. 25, 80)”.

<sup>410</sup> Cahen, 1948, p. 219.

### 2.2.1. Níobe

Al comienzo de la composición, el *speaker* del himno, ya sea el propio Calímaco como sacerdote del dios o una persona lírica, hace especial hincapié en la justicia y pureza de la mente de los asistentes al evento y se propone dar una serie de indicaciones a los fieles. En concreto, nos interesa especialmente aquí el momento en el que el *speaker* expone que se debe guardar silencio cuando se canta a Apolo. Y para ejemplificar dicho silencio, el poeta de Cirene a modo de comparación afirma que incluso el propio mar guarda silencio mientras los aedos celebran al dios. A esta comparación le suma dos episodios mitológicos con gran repercusión literaria con el objetivo de conseguir convencer al propio auditorio de la importancia del silencio durante la ceremonia. El primero de estos relatos míticos que inserta en la estructura comparativa es el de la muerte de Aquiles, a manos precisamente del dios flechador, razón por la que Tetis no cesa en sus lamentos, solo cuando comienza a entonarse el himno del dios. Pero no solo Tetis guarda silencio en este ritual epifánico, sino también la propia Níobe, personaje al que Apolo también está unido por la desgracia. Recordemos que la versión tradicional del mito cuenta que Níobe se creyó más fértil que la diosa Leto, madre de Ártemis y Apolo, y por ello fue castigada con la matanza de todos sus hijos y terminó convertida en piedra (Call. *Ap.* vv. 20-26):

οὐδὲ Θέτις Ἀχιλῆα κινύρεται αἴλινα μήτηρ,  
ὀππὸθ' ἰὴ παιῆον ἰὴ παιῆον ἀκούσῃ.  
καὶ μὲν ὁ δακρυόεις ἀναβάλλεται ἄλγεα πέτρος,  
ὅστις ἐνὶ Φρυγίῃ διερός λίθος ἐστήρικται,  
μάρμαρον ἀντὶ γυναικὸς οἴζυρόν τι χανούσης.  
ἰὴ ἰὴ φθέγγεσθε· κακὸν μακάρεσσιν ἐρίζειν.  
ὅς μάχεται μακάρεσσιν, ἐμῶ βασιλῆι μάχοιτο·

Ni siquiera Tetis, su madre, se lamenta por Aquiles cuando escucha hié peán, hié peán. También la roca que llora aplaza sus dolores, la que en Frigia, piedra viviente, se encuentra fija, mármol en vez de mujer que abre la boca para contar cierto episodio miserable. Hié, hié gritad. Es malo rivalizar con los bienaventurados. El que lucha contra los bienaventurados lucha contra mi rey.

No obstante, a pesar de su sufrimiento, la inminente aparición de Apolo hace que Níobe deje de llorar y se mantenga también en silencio, evidenciando asimismo el enorme poder de la canción del dios<sup>411</sup>. Calímaco, con la destreza técnica habitual, construye este pasaje en el que es todo alusión, una contante interacción “between imitation and variation of Homer”, no solo en cuanto al contenido por la propia selección del mito como *exemplum* paradigmático (*Il.* 24.602-620), sino por cómo transforma y adapta a su poema al *epos* homérico (e. g. el uso de διερός). El de Cirene selecciona la parte del mito que más le conviene aquí, esto es, el episodio metamórfico y, más en

---

<sup>411</sup> Estos *exempla* legendarios, de acuerdo con Calame (1993, p. 47), representan la dimensión reflexiva de la canción de Apolo, ya que los *choreutai* son invitados a escuchar su música con respeto, tal y como lo hacían el mar, Tetis y Níobe. Sobre el poder sanador de la música procedente ya de Hesíodo, cf. Montes Cala (2014).

concreto, la dual naturaleza de Níobe, quien a pesar de ser ya una piedra mantiene todavía sus capacidades humanas previas a la transformación como el llanto o el hecho de que sea consciente como para guardar silencio ante la entonación del himno a Apolo. Apoyándose en el arte alusiva tan característica en su poética, Calímaco no incluye ni el nombre del personaje al que se refiere — Níobe— ni describe de manera explícita la transformación de la heroína, sino que es el lector *doctus* quien debe observar los indicadores lingüísticos que ayudan a reconocer el pasaje, como el sustantivo πέτρος (v. 22) como sujeto del verso acompañado del participio δακρυόεις (v. 22). Según Williams, el uso del sintagma masculino, ὁ δακρυόεις... πέτρος, hace que el lector espere, después del verso dedicado a Tetis, una contraparte masculina<sup>412</sup>, pero finalmente acaba resultando en otra figura femenina, la joven frigia, a la que nunca se nombra, lo que resalta incluso más la importancia de esta dentro del pasaje. Calímaco no describe el proceso de transformación, ni tampoco cómo o por qué se llevó a cabo, pero lo que sí deja claro es que, aun cuando Níobe se ha convertido en una piedra, ella tiene la capacidad de continuar con su lamento por la inclusión del término δακρυόεις (v. 22)<sup>413</sup>. Pero, además Calímaco esta vez en la subordinación incluye otros elementos importantes para la identificación mítica del personaje como la localización de dicho πέτρος: ἐνὶ Φρυγίῃ (v. 23). El lugar donde se encuentra Níobe tras la metamorfosis varía sobremanera en la tradición mitológica y, de hecho, el propio Estrabón (12.8.2; 14.3.3) en varias ocasiones se queja de la tendencia que tienen los poetas de confundir las regiones de Lidia y Frigia, cuando se trata de esta leyenda. Lo que sí parece estar claro es que Calímaco sigue aquí la versión sofoclea en tanto que el dramaturgo ateniense en su *Antígona* (v. 824) sitúa el episodio mítico en Frigia<sup>414</sup>.

Sin embargo, habría de plantearse, como ya hiciera Hesiquio (Hsch. φ 931.1), si realmente el de Cirene está aquí solo eligiendo de entre toda la tradición mitográfica sobre Níobe la localización que él prefiere para su versión mítica o bien está creando una yuxtaposición con el existente adjetivo φρύγιος (seco) y otro de los adjetivos, de origen homérico, διερός (húmedo). Es precisamente esta forma, διερός, la que de nuevo evidencia la dualidad en la naturaleza de Níobe, a quien todavía no se ha mencionado<sup>415</sup>. El doble sentido viene dado no solo por el significado

<sup>412</sup> Williams (1978).

<sup>413</sup> La forma del masculino ya se emplea en Homero (*Il.* 22.499: δακρυόεις δέ τ' ἄνεισι πάϊς ἐς μητέρα χήρην) para describir el llanto de Astianacte. Stephens (2015, p. 86) habla aquí de intertexto por el *pathos* y contraste entre Níobe (culpable) o Andrómaca y su hijo (no culpables). También Baquilides (5.94) recoge el término homérico referido a Meleagro (Τὸν δὲ προσέφα Μελέαγρος δακρυόεις) o Apolonio en dos ocasiones en sus *Argonáuticas*, pero siempre referido a personajes masculinos como Jasón (A.R. 1. 534-535: [...] αὐτὰρ Ἴησων / δακρυόεις o A.R. 4.1277: Ὡς φάτο δακρυόεις, σὺν δ' ἔννεπον ἀσχαλόωντι). Solo Calímaco y luego Nono, a imitación suya, son quienes mantienen la forma del masculino, refiriéndose a la pétreo Níobe (*D.* 14.273: δακρυόεις ὀρόων βροτέην πάλιν ἴαχε φωνήν). Cf. Fernández-Galiano, 1976, pp. 144-145.

<sup>414</sup> Pausanias, a modo de ejemplo, opta por la región de Lidia (1.21.3), mientras que Nono vuelve a seguir la versión calimaquea (*D.* 12.79-82; 14.270; 15. 374-375; 48.425; 48.442).

<sup>415</sup> Bien es cierto que el nombre de la desgraciada frigia no se revela en el pasaje pero como afirma Stephens, “her human identity” ha desaparecido (2015, p. 86).

principal del adjetivo διερός (húmedo)<sup>416</sup>, que está atestiguado ya en Hesíodo y que hace referencia a las lágrimas de la frigia, sino también por la forma λίθος con deliberada intención de *uariatio* por πέτρος (v. 22), que indica a su vez su estado ya metamorfoseado. Williams ya puso de manifiesto que el adjetivo διερός también significaba estar “vivo” en ciertos contextos. Así, se puede leer en Homero (*Od.* 6.201: οὐκ ἔσθ’ οὗτος ἀνὴρ διερός βροτὸς οὐδὲ γένηται) o en Íbico (frg. 1a.26: ἀνὴρ / διερὸ[ς])<sup>417</sup>. El lexicógrafo Hesiquio (Hsch. δ 1642.1: διερός· λαμπρός· ζῶν· περιφανής) considera que puede significar “ser vivo” y refiere a la referencia homérica antes citada. No es casual tampoco el hecho de que el sintagma calimaqueo διερός λίθος se encuentre en la misma *sedes* métrica que el διερός βροτὸς homérico, lo que llevaría a pensar de nuevo en la doble intención aquí de Calímaco. Nos referimos aquí a que el de Cirene combina ambas acepciones, la de “húmedo” y la de “ser viviente” porque encaja precisamente a la perfección con la doble naturaleza de la metamorfoseada Níobe. Se la describe como “húmeda” en tanto que continúa con su llanto, de acuerdo con la versión calimaquea, incluso después de la petrificación. Esto conlleva que siga siendo un ser viviente, es decir, con conciencia de su propia existencia. De hecho, si recordamos la versión palefatea de la historia (Palaeph. 8), ella no fue realmente asesinada, sino transformada mientras vivía. Así D’Alessio en su edición de los himnos calimaqueos recoge esta idea, esto es, que la piedra (λίθος) está húmeda por las lágrimas, pero también viva porque contiene el cuerpo de la frigia. Así en la traducción italiana el editor prefiere mantener la segunda acepción “viva pietra”<sup>418</sup>, frente a otras ediciones como la de Cahen (“l’humile rocher”), Mair (“the wet stone”), De Cuenca (“la piedra húmeda”) o Stephens (“the moist stone”), que optan por el significado de la adjetivación más conservador<sup>419</sup>.

<sup>416</sup> Esta acepción se encuentra ya en Hesíodo (*Op.* 460). Cf. *LSJ* διερός, ἄ, ὄν, active, alive, twice in Hom., οὐκ ἔσθ’ οὗτος ἀνὴρ διερός βροτὸς *Od.* 6.201, cf. Aristarch. ad loc. (but perh. for δῆϊ-ερός, ‘to be feared’); διερῶ ποδί with nimble foot, 9.43; διερῆ φλογί *AP* 7.123 (Diog. Laert.). II. after Hom., wet, liquid, ὕδατι διερόν cj. in Pi. Fr. 107.14; αἶμα τὸ δ. *A. Eu.* 263; τὸ δ., opp. ξηρόν, Anaxag. 4, 12; of the air, opp. λαμπρός, v.l. in Hp. *Aēr.* 15; of birds, which float through the air, *Ar. Nu.* 337; δ. μέλα, of the nightingale’s notes, dub. I. in Id. *Av.* 213; δ. καὶ βαρεῖα γῆ *Thphr. CP* 3.23.2; δ. φύκος *Ph. Bel.* 99.24; τοῦ δ. παγέντος *Alciph.* 1.23; δ. κέλευθος, of the sea, *A.R.* 1.184; πάγων δ. [ὀστρέου] *AP* 9.86 (Antiphil.); διερὰς χαίτας εὐώδεις *Orph. Fr.* 142; δ. μόρος death by drowning, *Opp. H.* 5.345; δ. πῦρ the watery star, i. e. the constellation Eridanus, *Nonn. D.* 23.301. (Prop., acc. to *Arist. GC* 330a16 διερόν μὲν ἐστὶ τὸ ἔχον ἀλλοτρίαν ὑγρότητα ἐπιπολῆς, opp. βεβρεγμένον (soaked through), but cf. σπόγγος ὄξει διερός *Dsc. Eurp.* 1.141; διερά, = σεσηπότα, Hsch.) (In signf. I, perh. cogn. with δῖμαι (but not with βίος): in signf. II, prob. connected with διαίνω.). Cf. *DGE* διερός: solo poét. vivo, en plenitud de facultades, con viveza “οὐκ ἔσθ’ οὗτος ἀνὴρ δ. βροτὸς οὐδὲ γένηται” no hay ni habrá tal hombre vivo, *Od.* 6.201, “θανάτος δ’ οὐ κ[ε]ν ἀνὴρ δ. τὰ ἕκαστα εἶποι” *Ibyc.* 1(a).26, “διερῶ ποδί φευγέμεν” huir a paso vivo, *Od.* 9.43.

<sup>417</sup> Williams, 1978, p. 34.

<sup>418</sup> D’Alessio, 1996, p. 83.

<sup>419</sup> Mair (1921, p. 51), Cahen (1948, p. 224), De Cuenca (1980, p. 45) o Stephens (2015, p. 80). Cf. Fernández-Galiano, 1976, pp. 164-165.

Igualmente interesante es la inclusión de la forma verbal ἐστήρικται, que cierra el hexámetro, para este pasaje de la petrificación de Níobe, pues, de acuerdo con Williams<sup>420</sup>, esta forma (perfecto pasivo de στηρίζω)<sup>421</sup> se emplea, en concreto, cuando los dioses fijan un objeto de forma permanente o inamovible. A esto hay que añadir que dicha forma aparece en muchas ocasiones en contextos metamórficos, en concreto en las catasterizaciones. Este sería el caso de Arato en varias de las leyendas astrológicas (v. 230: ὀλίγον γὰρ ὑπ' αὐτὴν ἐστήρικται; vv. 273-274: ἢ δὲ μεσηγὺ / ὄρνιθέης κεφαλῆς καὶ γούνατος ἐστήρικται; vv. 351-352: καὶ οἱ πηδάλιον κεχαλασμένον ἐστήρικται / ποσσὶν ὕπ' οὐραίοισι Κυνὸς προπάροιθεν ἰόντος; v. 500: ἀλλ' ὁ μὲν ἐν βορέω περὶ Καρκίνον ἐστήρικται), pero también en el propio Calímaco en el *Himno a Delos* (v. 13: [...] πόντῳ ἐνεστήρικται) o en la poesía didáctica de Nicandro para la catasterización de Orión (*Th.* 20: οἷα κυνηλατέοντος ἀεΐδελον ἐστήρικται)<sup>422</sup>.

El poeta de Cirene parece jugar con la capacidad del lector πεπαιδευμένος en tanto que, a pesar de la concisión o brevedad en cuanto a la descripción del proceso metamórfico, dedica tres hexámetros a lanzar pistas sobre el personaje legendario de Níobe aportando realmente poca información sobre el contexto mítico. Si releemos el verso 22 (ὁ δακρυόεις ἀναβάλλεται ἄλγεα πέτρος), las palabras clave son δακρυόεις, ἄλγεα y πέτρος, pues informan sobre que dicho personaje es una roca que llora y que sufre. El verso 23 (ὄστις ἐνὶ Φρυγίῃ διερός λίθος ἐστήρικται) advierte sobre el lugar donde se encuentra dicha roca, Φρυγίῃ, pero ofrece además otros dos términos precisos, λίθος en yuxtaposición a πέτρος, διερός y ἐστήρικται, que indican que se trata de una figura literaria que a pesar de ser una roca sigue teniendo conciencia y la forma verbal traslada al lector al contexto de la metamorfosis. Por último, como si no hubiera quedado suficientemente claro que se trataba de Níobe, Calímaco finaliza la sección dedicada a la transformación (v. 24: μάρμαρον ἀντὶ γυναικὸς οἰζυρόν τι χανούσης), a la que sin duda otorga más importancia que a la mención mítica de Tetis y Aquiles, volviendo a hacer uso de la aposición μάρμαρον, a modo de sinonimia (πέτρος, λίθος, μάρμαρον), como ya hizo en el verso anterior con λίθος. Alude así a la petrificación puesto que, a través de μάρμαρον y el sintagma preposicional ἀντὶ γυναικός refiere sucintamente el antes y el después de Níobe, lo que evidencia aun más la ambigüedad ser animado/inanimado que

<sup>420</sup> Williams, 1978, p. 36.

<sup>421</sup> *Vid. LSJ*: B. Pass. and Med., *to be firmly set or fixed, stand fast*, οὐδὲ πόδεσσιν εἶχε στηρίζασθαι he could not get a firm footing, *Il.* 21.242, cf. Plu. *Eum.* 11; οὐδαμῆ ἐστήρικτο Hes. *Sc.* 218; [δώματα] κίοισιν ἀργυρέοισι πρὸς οὐρανὸν ἐστήρικται the house is lifted up to heaven on pillars, *Id. Th.* 779; ὀρθὴ δ' ἐς ὀρθὸν αἰθέρ' ἐστηρίζετο E. *Ba.* 1073; στηριχθεὶς ἐπὶ γῆς Tyrt. 11.22; πρὸς τῇ γῇ Arist. *Mete.* 376<sup>b</sup>23 (s. u. 1); ὅσοι ἐστηρίζαντο τῇ πτέρνῃ ἰσχυρῶς πηδήσαντες light heavily on it, Hp. *Fract.* 11, cf. Art. 8 6; ὕβον, ἐφ' οὗ ἐστήρικται τὸ ἄλλο σῶμα is steadied, Arist. *HA* 499<sup>a</sup>17; ἐστηριγμένα [ἔχειν] τὰ σπλάγγνα supported, opp. κρεμάμενα, Gal. 15.570; ἄμπελος κάμακι σ. *AP* 7.731 (Leon.); Ἀσκληπιὸν -ίζόμενον βάκτρῳ IG4<sup>2</sup>(1).88.9 (*Epid.*, ii A.D.); of the fixed stars, Arat. 230,274, etc.; opp. ἀκοντίζεσθαι, Arist. *Mu.* 395<sup>b</sup>4; λίθος ἐστήρικται Call. *Ap.* 23; χάσμα μέγα ἐστ. Ev. Luc. 16.26; of places, merely to be situated, D.P. 204. Véase también Fernández-Galiano, 1980, pp. 588-589.

<sup>422</sup> Cf. Effé, 1974, pp. 119 ss.



se plantea a lo largo del pasaje<sup>423</sup>. Además, quiere recalcar este cambio de estado en los tres hexámetros y, para ello, emplea ahora la forma verbal ἐσθήρικται asociada al contexto metamórfico, sustantivos relacionados con el resultado de la metamorfosis, πέτρος, λίθος y μάρμαρον y con aspectos únicamente humanos como el llanto, δακρυόεις y διερός, el sentimiento de dolor, ἄλγεα, la capacidad de guardar silencio, ἀναβάλλεται ἄλγεα, o la capacidad locutiva, ὀϊζυρόν τι χανούσης. La inclusión de la capacidad locutiva, de hecho, puede hacer referencia a varias cuestiones relacionadas con el mito, bien a su lamento eterno por la muerte de toda su prole, bien al origen de su desgracia: jactarse ante la propia divinidad de su capacidad reproductiva.

Stephens sostiene acertadamente que la inclusión de Níobe y Tetis en el himno “are specially appropriate here because each of them mourned for children killed by Apollo’s archery”<sup>424</sup>, muy acorde asimismo con la activa participación de los dioses en la colección calimaquea. En lo que respecta al contexto metamórfico, Calímaco inserta el mito de la frigia Níobe —o, al menos, solo la parte mítica que más conviene— como un claro *exemplum* mitológico con el objetivo de dejar constancia de que de la misma manera que la Tantálide rivalizó con los dioses (Leto, en concreto) y fue castigada, todo aquel que rivalice con los dioses será igualmente castigado, especialmente contra Apolo. La cuestión es que Calímaco aquí no se refiere solo a los dioses olímpicos, sino también a los mortales divinizados como los Ptolomeos, sus mecenas. Recurre así a la mineralización de Níobe con función paradigmática sirviendo, al mismo tiempo, de encomio a Ptolomeo<sup>425</sup>.

Ahora bien, no solo el motivo del silencio o el cese del llanto ante un ritual se convirtió en proverbial, como se puede leer en ámbito latino con Propertio<sup>426</sup> —quien utiliza precisamente dos contextos metamórficos para ejemplificarlo, Níobe y Filomela—, sino también la ambigua naturaleza en la representación y descripción de Níobe. Dicha ambigüedad, es decir, ser animado/

<sup>423</sup> El sintagma ἀντί con genitivo (como aquí ἀντί γυναικός) se emplea en otros muchos contextos metamórficos en la obra de Antonino Liberal, como por ejemplo en el episodio de la desaparición, sustitución y divinización de Dríope o de Ifigenia, entre otros (cf. *supra* pp. 72-73). Para los detalles del léxico metamórfico de la *Colección de metamorfosis* de Antonino Liberal puede consultarse el Anexo 2 de esta misma Tesis.

<sup>424</sup> Stephens, 2015, p. 31. Defiende incluso que cada una de estas figuras literarias tiene una doble naturaleza porque Tetis representa el mar (e. g. Lyc. 22, Verg. *Ecl.* 4.32, AP 7.142, Hor. *Epod.* 13.12) y Níobe representa la roca. Concluye, por tanto, que “the passage eases the transition from the silence of nature to the proper respect of men for Apollo” (2015, p. 31). A esto podríamos añadir que además de la función paradigmática propia del mito en cuanto a la jactanciosa actuación de Níobe ante Leto, su silencio ante el canto a Apolo es igualmente paradigmático pues pone de manifiesto cómo se debían comportar todos aquellos asistentes a la fiesta epifánica de Apolo.

<sup>425</sup> Cabe recordar la distinción platónica entre ὕμνος y ἐγκώμιον (*Rep.* X 607a). El himno era una composición poética dedicada a un dios, mientras que el encomio se dirigía a los mortales. Sin embargo, como es bien sabido, en la época helenística la distinción entre lo religioso y lo encomiástico, al igual que la distinción entre dioses y reyes —considerados divinos—, comienza a difuminarse. Se pueden leer así en la literatura helenística, en general, y en este *Himno a Apolo*, en particular, partes poéticas como encomios a líderes políticos (e. g. aquí Ptolomeo) dentro de los himnos generalmente dedicados a los dioses.

<sup>426</sup> 3.10.7-10: *aspiciam nullos hodierna luce dolentis; / et Niobae lacrimas supprimat ipse lapis; / alcyonum positis requiescant ora querelis; / increpet absumptum nec sua mater Itym.*

inanimado se aprecia ya desde la propia *Iliada* (24.600-617) cuando se compara la situación de Príamo ante la muerte de su hijo Héctor con la de Níobe y la pérdida de toda su prole además de la petrificación: λίθος περ ἑοῦσα. Ambos motivos, ya sea el cese de llanto, ya sea la conciencia o no conciencia de Níobe tras la metamorfosis serán reutilizados por otros autores posteriores o contemporáneos a Calímaco. A modo de ejemplo, cabe destacar el caso de Baso en *AP* 7.386 (Bass. 4 G.-P.) porque en este epigrama la dualidad en su naturaleza se manifiesta a partir del propio léxico: λίθος, μήτηρ, δύσμορος ο ὃ μεγάλης λείψανα πυρκαϊῆς, o bien, ahora en ámbito latino, el caso de Ausonio en *Epit.* 27 donde refiere la leyenda de la Tantálide y subraya la contraposición entre roca/madre por medio de su alma *superba* (*Epit* 27.3), su falta de sentido y la mineralización. Esta misma idea se puede leer asimismo en Juliano (*APL.* 16.130) porque el epigramatista recurre de nuevo al mal juicio de la joven al enfrentarse a Leto, condenando así a sus propios hijos (Ausonio: *sed sine sensu*; Juliano: εἰ δ' ἄρα καὶ ψυχὴν οὐκ ἔλλαχε), y porque indica también la ambigüedad “mujer de piedra/piedra con alma” (v. 4), componente narrativo que se retrotrae a Ovidio (*Pont.* 1.2.30) e incluso a la literatura helenística con Teodóridas, en cuya composición se puede leer el término ἀφροσύνα (*APL.* (A) 132 = Theodorid. 18 G.-P.)<sup>427</sup>.

### 2.2.2. Apolo *Kórax*

Volviendo a la *compositio* calimaquea, las distintas partes del himno se distinguen claramente y no hay cambios frente a la estructura general de este tipo de poesía lírica, es decir, invocación, episodios narrativos sobre el nacimiento y hazañas del dios, elogio y despedida<sup>428</sup>. Hemos hecho ya mención de la sección de la invocación, en la que se incluye el relato metamórfico de Níobe. Luego, Calímaco se centra en la parte más narrativa del poema con el origen, nacimiento y algunas hazañas seleccionadas de Apolo. De acuerdo con la secuencia narrativa, se refiere al episodio de Admeto (vv. 47-54), la construcción del altar en Delos junto con su hermana Ártemis (vv. 55-64), la colonización de Cirene (vv. 65-90)<sup>429</sup>, su matrimonio con la ninfa epónima (vv. 90-96) y la matanza de Pitón en Delfos (vv. 97-106). Pero es precisamente en su caracterización o naturaleza de deidad colonizadora en la que centraremos ahora nuestro comentario, puesto que es aquí donde se inserta un relato metamórfico atestiguado solo en el poema calimaqueo. No es de extrañar el hecho de que

---

<sup>427</sup> Sobre la recepción de la temática metamórfica en la epigramática helenístico-imperial, véase el apartado IV 3 de esta misma Tesis.

<sup>428</sup> Cf. Calame, 1993, pp. 40-43.

<sup>429</sup> Létoublon (2003, pp. 177-188) ya estudió cómo la complejidad del mito fundacional de Cirene refleja la complejidad del movimiento de la colonización griega en el Mediterráneo así como el hecho de que los relatos sobre la fundación de la ciudad suponen una confrontación entre historiadores, literatos, filólogos y lingüistas.

Calímaco expanda el relato mítico de la fundación de Cirene<sup>430</sup> y la celebración de los cultos dedicados a Apolo Carneio, pues, al fin y al cabo, el poeta está narrando el origen de su propia ciudad, lo que determina asimismo cómo presenta a Apolo, muy cercano a los cultos locales<sup>431</sup>. La relación de esta composición con la ciudad de Cirene se puede apreciar desde el mismo comienzo del poema ya que, como afirma Petrovic, Calímaco formaba parte de la aristocracia de Cirene y su familia estaba relacionada con el culto a Apolo. Esto evidencia su profundo conocimiento del estilo y contenido de las leyes sagradas del culto a Apolo en esta ciudad<sup>432</sup>. Es entonces el profundo conocimiento de Calímaco de los rituales del dios así como la relación tan estrecha que existe entre los himnos que se representaban en fiestas o ceremonias religiosas y el artefacto poético literario que emplea Calímaco aquí, lo que ha llevado a barajar recientemente a estudiosos como Acosta-Hughes y Stephens la posibilidad de que los himnos calimaqueos hubieran sido representados públicamente<sup>433</sup>.

Calímaco dedica numerosos versos a la condición de Apolo como fundador de ciudades (vv. 55-97) y, en concreto, a la sección de Cirene dedica 22 hexámetros (vv. 65-97). Aquí explica cómo fundó, con apenas cuatro años, la ciudad de Ortigia utilizando los cuernos de las cabras del monte Cinto que su hermana Ártemis había previamente cazado (vv. 55-64). Tras aprender a construir los cimientos de las ciudades, —continúa el *speaker* del himno— también el mismo Apolo fue quien indicó a Bato, fundador de Cirene<sup>434</sup>, el lugar donde debía erigir dicha ciudad. Es aquí donde Calímaco inserta un segundo episodio metamórfico, ahora concerniente al plano divino, en el poema (*Ap.* vv. 65-68):

Φοῖβος καὶ βαθύγειον ἐμὴν πόλιν ἔφρασε Βάττω  
καὶ Λιβύην ἐσιόντι κόραξ ἠγήσατο λαῶ,  
δεξιὸς οικιστῆρι, καὶ ὅμοσε τείχεα δώσειν  
ἡμετέροις βασιλεῦσιν· αἶε δ' εὖορκος Ἀπόλλων.

También Febo indicó mi ciudad de hondo y denso suelo a Bato y guió, como un cuervo, a su pueblo cuando entró en Libia, a la derecha del fundador, y juró que concedería murallas a nuestros reyes. Y es siempre fiel a lo jurado Apolo.

<sup>430</sup> Ya en *Pi. P.* 4 y 9 (dedicadas a Arcesilao y Telesícrates de Cirene, respectivamente) y en Heródoto (4.145-205).

<sup>431</sup> Petrovic, 2011, p. 285.

<sup>432</sup> De hecho, la relación entre Apolo y los descendientes de Bato introduce (v. 65: Βάττω) y concluye la sección de Cirene (v. 97: Βαττιάδα).

<sup>433</sup> Se decía lo mismo de los diálogos de Platón. Acosta-Hughes (2012) y Stephens (2015).

<sup>434</sup> *Sch. Call. Ap.* 65: βαθύγειον: εὐγειον. ἔφρασε Βάττω: τῷ Ἀριστοτέλει. El escolio indica que Bato no era el nombre real de este personaje, sino Aristóteles. Ya refiere Heródoto o Pausanias que el cambio de nombre se debe a que el término “bato” en libio significa rey.

Apolo revela a Bato la tierra en la que se edificará Cirene, pero, para ello se transforma en un cuervo (v. 66: κόραξ)<sup>435</sup>, animal consagrado precisamente al dios, y guía, volando a la derecha de Bato (v. 67: δεξιὸς οἰκιστῆρι), al pueblo hacia la región de Libia. La figura de Bato como fundador de Cirene y el papel del oráculo délfico (vv. 5-7) son elementos que ya se encuentran en la *Pítica* IV de Píndaro, pero sin referencia alguna al cambio de forma del dios en κόραξ<sup>436</sup>. Por tanto, el papel del oráculo pierde importancia ante la propia presencia del dios otorgándole, por completo, la autoría de la hazaña<sup>437</sup>. Se mantiene entonces la misma idea que ya hemos comentado en el primer himno a Zeus, esto es, Calímaco presenta a unos dioses activos que han de esforzarse e ir sumando gestas para ganarse así su posición divina y el favor de los mortales<sup>438</sup>. Al respecto, resulta interesantísimo el siguiente comentario de Stephens: “the colonization myth was unusual because Apollo not only provided the oracle (which is normal), he also seems to have taken direct action in the colony’s establishment”<sup>439</sup>. Extraña por tanto a Stephens, por una parte, la eliminación del elemento oracular, así como la participación activa del dios, es decir, convertirse en guía para Bato a la hora de liderar la entrada en la región de Libia. Es la participación activa de Febo, aunque no en su forma natural, sino metamorfoseado en un cuervo, lo que hace más representativo el pasaje, no solo porque es la primera vez que aparece dicha metamorfosis en la tradición literaria grecolatina, sino también porque evidencia cómo son los dioses calimaqueos y cómo es la relación entre el plano divino y el plano mortal en su colección. La metamorfosis divina no se da en este caso por cuestiones eróticas como sí ocurre en la gran mayoría de las metamorfosis de los dioses —que no las diosas—, ni tampoco para huir de un lugar, al modo de la huida de los dioses ante Tifón, sino para llevar a cabo él mismo la hazaña de la fundación de la ciudad. Como ya ocurre con los dioses homéricos, Apolo no se presenta en su verdadera forma ante Bato, sino que se metamorfosea para entrar en contacto con el mundo terrenal. Podemos hablar aquí de “estilo homérico”, en cuanto a

<sup>435</sup> Otro origen del término “bato” se puede leer en *Sch. Call. Ap.* 66: ο[ὔ]τω γὰρ ἐκαλεῖτο διὰ τὸ βα[τταρίζειν αὐτόν. Además, el escoliasta menciona al cuervo pero sin referencia alguna a Apolo, pues solo refiere que el ave acompaña al joven Bato: κόραξ:] ὄ[ρ]νεον οὕτως ὀνομαζόμενον παρὰ τὸ κορόν· ὁ γὰρ Ἀριστο-] τέλει τῆς εἰς Λιβύην ἢ ἐπὶ Κυ[ρ]ήν[η]ν ἀποικίας ἡγήσατο.

<sup>436</sup> La historia fundacional de Cirene también se puede leer en Heródoto (4.25-36) o en el propio Pausanias (10.15.7). Heródoto no hace mención de la metamorfosis zoológica del dios, pero sí relata otro pasaje en el que expone que un tal Aristetas en su poema épico cuenta cómo, por voluntad de Apolo, se transformó en un cuervo y lo acompañó por un viaje por la región de los isedones, (cf. 4.25), de los arimaspos y los grifos (4.27) y de los hiperbóreos (4.32-36). Esto refuerza la vinculación de Apolo con el cuervo en otros contextos metamórficos, atendiendo a que la posesión del dios y el cambio de forma es uno de los tres rasgos principales en la religión apolínea. Por su parte, Williams (1978, p. 64) destaca el rol que tenían estos pájaros en la Antigüedad, por ejemplo, para distinguir una ciudad próspera, como ya indicó Aristóteles (*HA* 618b11) o Eliano (*HA* 2.48-49) o incluso los libios, de acuerdo con Heraclides Póntico (*FHG* II 212) que creían que un cuervo blanco simbolizaba la caída de una monarquía.

<sup>437</sup> Al igual que se le otorga la hazaña de la matanza de los hijos de Níobe, ya que, como apunta Hunter (2008, p. 422), Calímaco no menciona a Ártemis, coautora también de la hazaña. Recordemos que, de acuerdo con la versión que ofrece Homero, Ártemis se encarga de matar a las seis hijas, mientras que Apolo a los seis hijos de la frigia.

<sup>438</sup> Cf. Henrichs (1993). De ahí que Buxton reflexione también sobre cómo las metamorfosis de los dioses evidencian realmente la naturaleza de su propio poder divino (2010, pp. 81-82).

<sup>439</sup> Stephens, 2015, pp. 92-93.

ciertas características en la presentación de la metamorfosis, porque en la mayoría de estos relatos míticos que acontecen en la *Iliada* y la *Odisea*, así como en los *Himnos Homéricos*, los dioses se hacen visibles ante los mortales transformados y con el objeto de ayudarlos, ponerlos a prueba o castigarlos<sup>440</sup>. Calímaco hace uso aquí de la metamorfosis, bien como símbolo de poder de la divinidad, bien como un elemento didáctico más —propio de estos himnos miméticos— que aludiera a los rasgos de la religión apolínea —que precisamente tan bien conocía— en la que el cuervo y la metamorfosis tienen un papel relevante.

De hecho, la conexión entre Apolo y κόραξ en la mitografía se puede retrotraer incluso a la épica hesiódica (frg. 60 M.-W.) en tanto que, de acuerdo con el escoliasta de Píndaro (*Sch. Pi. P.* 3.52), el cuervo fue el animal que informó a Apolo sobre el matrimonio de su amada Coronis. El mito refiere que Apolo, encolerizado por la noticia, decide castigar al ave cambiando el color de sus plumas. Esto evidencia que la metamorfosis está estrechamente conectada al culto apolíneo desde la época arcaica, según los testimonios conservados. En el texto de Calímaco el poeta deja bien claro que el cuervo no hace de mensajero de Apolo, sino que es el propio dios transformado, al insertar la forma κόραξ como predicativo del sujeto y situarlo además en una posición privilegiada dentro del hexámetro. Además, es precisamente esta hazaña del dios lo que le concede, de acuerdo con la inscripción hallada en Cirene, el epíteto Κόραξ<sup>441</sup>. Williams ya señaló que en Homero los dioses frecuentemente asumen la forma de pájaros<sup>442</sup>, aunque no podemos reducir en el *corpus* de textos homéricos estos episodios a metamorfosis exclusivamente ornitológicas, sino que hay que tener en cuenta otra clase de formas teromórficas como el caso de Apolo, quien se convierte en delfín para guiar a los creyentes hasta Delfos (*h.Ap.* 3.400 ss.). De forma similar, Calímaco emplea la metamorfosis de Apolo, pero ahora en un cuervo por la evidente relación de este animal con las fundación y prosperidad de las ciudades, pero también porque le permitía muy sutilmente la inclusión del epíteto (Κόραξ) y, por ende, el relato etiológico: el culto a Apolo Κόραξ en Cirene<sup>443</sup>. En cuanto al léxico empleado aquí para la descripción del instante metamórfico, Calímaco vuelve a ser de lo más escueto, como en el caso de Níobe. Bien es cierto que, aunque el poeta dedicara tres versos a la metamorfosis de Níobe, esto no implica que los tres versos narraran minuciosamente el proceso de la transformación, sino que solo ofrece varias palabras claves para concederle al lector

---

<sup>440</sup> Hay que insistir en que, aunque los himnos calimaqueos se inspiraran en la tradición lírica arcaica y clásica, además de en cultos contemporáneos al poeta, las semejanzas, por ejemplo, con los himnos homéricos son manifiestas, e. g. la estructura tripartita, el uso del hexámetro, reminiscencias léxicas o, en especial, la inclusión de la metamorfosis.

<sup>441</sup> Gasperini, 1995, pp. 5-8.

<sup>442</sup> Williams, 1978, p. 64.

<sup>443</sup> Henrichs analiza cómo los epítetos son parte indispensable de los himnos, pues Calímaco trata de unir el epíteto del dios con su genealogía o lugar de nacimiento, propiedades y funciones de los dioses, lugares de culto, festivales y otros honores, con el objetivo de reflejar cómo la participación divina está unida, a través del *aition*, con la actuación ritual (1993).

no una sino tres oportunidades para la correcta identificación de la heroína<sup>444</sup>. Aquí, sin embargo, en el cambio de forma de Apolo solo se puede leer el sustantivo κόραξ como único indicador de la metamorfosis. Las distintas ediciones modernas recogen la metamorfosis del dios de forma diversa. A modo de ejemplo, Mair opta por la traducción del predicativo que ejemplifica de forma más explícita la metamorfosis del dios (“in the guise of a raven”), al igual que De Cuenca (“en forma de cuervo”) o, la más reciente, Stephens que mantiene “as a raven”. Cahen o D’Alessio prefieren, sin embargo, la traducción de la aposición al sujeto “corbeau divin” y “corvo fausto al fondatore”, respectivamente<sup>445</sup>. En nota explicativa D’Alessio especifica que la mención al cuervo refiere la “l’intervento di Apollo in forma di corvo”<sup>446</sup>, pues la traducción realmente no evidencia por completo la metamorfosis con la fuerza que sí la refleja el texto griego, a pesar de su intencionada *breuitas*.

Se trata de una metamorfosis que pertenece no solo a la temática de la naturaleza, por la evidente transformación zoológica del dios, sino también a la temática cultural, en tanto que el cuervo es un elemento principal del culto a Apolo. En el caso de Níobe, el relato pertenece asimismo a la temática de la naturaleza por el resultado de la metamorfosis (petrificación), pero también a la temática geográfica, puesto que la localización de la piedra viviente se sitúa, de acuerdo aquí con Calímaco, en Frigia, conectando el mito con un enclave geográfico concreto. Ya sabemos del gusto calimaqueo por los *aitia*, no solo porque él mismo es, si no el πρώτος εὑρετής, el más eximio representante de este nuevo género literario, sino porque aparte de sus *Aitia*, la inclusión de este elemento en el resto de su obra es igualmente relevante. De hecho, en la colección de sus himnos se aprecia la intencionalidad etiológica en muchos de sus relatos, en concreto aquí en los mitos metamórficos que nos interesan especialmente. Son aquellos pasajes sobre metamorfosis los que tienden, al igual que ocurre en la obra de Apolonio de Rodas, a ofrecer correspondientes *aitia*. Luego el *aition* esta vez de la frigia Níobe está relacionado no solo con la naturaleza, por la evidente referencia a la piedra “húmeda”, pues a partir de ahí se explica el agua que mana de ella,

---

<sup>444</sup> A diferencia de la *narratio* ovidiana que se caracteriza por la *amplificatio* no solo en la propia temática, sino también en la duración y descripción de las metamorfosis de los personajes mitológicos que lejos están de poder describirse como si ocurrieran tan solo en un breve instante. En el caso de Níobe, Ovidio describe primero la rigidez general de la joven (v. 303: *deriguitque malis*), luego sus cabellos (v. 303: *nullos mouet aura capillos*), el color del rostro (v. 304: *in uultu color est sine sanguine*), sus ojos (vv. 304-305: *lumina maestis / stant inmota genis*), para pasar entonces al interior de su cuerpo, la petrificación de la lengua (vv. 306-307: *cum duro lingua palato / congelat*) y las venas (v. 307: *venae desistunt posse moueri*). Por último, avanza hacia la descripción del cuello y los miembros de Níobe, brazos y pies (vv. 308-309: *nec flecti ceruix nec bracchia reddere motus / nec pes ire potest*), lo que le impide ya moverse y caminar (*Met.* 6.301-312). La transformación ovidiana se narra en doce versos, mientras que Calímaco opta por ni siquiera describir el proceso metamórfico, ni en el caso de Níobe ni en el de Apolo, sino que muestra ya el cambio de forma final.

<sup>445</sup> Mair (1921, p. 55), Cahen (1948, p. 226), De Cuenca (1980, p. 46), D’Alessio (1996, p. 59, n. 26), Stephens (2015, p. 81). Fernández-Galiano también lee el pasaje a partir del contexto metamórfico (1978, p. 365).

<sup>446</sup> D’Alessio, 1996, p. 588, n. 26.

sino que también está relacionando el final etiológico con la geografía de la región y del monte Sípilo.

### 2.2.3. Cirene

Hemos puesto de relieve cómo Calímaco parece dar los primeros pasos en lo que respecta a al origen de una nueva forma microgenérica, ahora con la metamorfosis como protagonista, pues el de Cirene adapta tanto el contenido metamórfico como la forma de los relatos míticos a las técnicas poéticas alejandrinas que él mismo defiende: sutileza, brevedad, alusión y erudición. Por tanto, si la colección de los himnos de Calímaco deja entrever los primeros vestigios del microgénero en el mundo helenístico, tenemos que hablar igualmente de contragénero para el caso de la leyenda de la ninfa Cirene, epónima de la ciudad fundada por Apolo y Bato. Nos referimos entonces aquí a contragénero cuando el autor opta, a pesar de que el pasaje encaje a la perfección en relatos metamórficos o a pesar de que haya otras versiones metamórficas del mito (A.R. 2.509-510), por no incluir la transformación del personaje en cuestión, aquí Cirene, en el pasaje de la colonización y fundación de la ciudad. Solo alude Calímaco al rapto de la ninfa, la hazaña de esta contra el león, esta vez localizado en Libia, y el matrimonio con Apolo a través precisamente del sustantivo νόμῳ (v. 90), que establece el estatus de Cirene como ninfa pero también como esposa<sup>447</sup>.

Ya hemos mencionado la importancia de la caracterización del dios como fundador y constructor de ciudades, sobre todo en lo que respecta a Cirene, episodio mítico al que Calímaco dedica gran parte de los versos de las hazañas de Apolo. Refiere, como ya hiciera Píndaro en su *Pythia IX*, el origen, nacimiento, juventud y matrimonio de la ninfa epónima. Sin embargo, si atendemos a otras versiones helenísticas del mito de Apolo y Cirene, como es el caso de las *Argonáuticas* de Apolonio, el de Rodas inserta la deificación de la ninfa por parte del dios flechador en 2.509-510. El hecho de describir explícitamente que Apolo transforma a Cirene en una ninfa inmortal deja entrever la presencia del elemento metamórfico en el episodio también por parte de Píndaro, quien deja constancia de otra apoteosis, esta vez, del hijo de Cirene y Apolo, Aristeo, prodigio ejecutado ahora por las ninfas y Gea (*P.* 9.61-63: ταὶ δ' ἐπιγουνίδιον θαησάμεναι βρέφος αὐταῖς, / νέκταρ ἐν χεῖλεσσι καὶ ἀμβροσίαν / στάξοισι, θήσονταί τε νιν ἀθάνατον) o, de acuerdo con la versión de Diodoro Sículo (4.82.6: [...] περὶ δὲ τὸ ὄρος τὸ καλούμενον Αἴμιον οἰκήσαντά τινα χρόνον ἄφαντον γενέσθαι, καὶ τυχεῖν ἀθανάτων τιμῶν οὐ μόνον ἐνταῦθα παρὰ τοῖς βαρβάροις, ἀλλὰ καὶ παρὰ τοῖς Ἑλλησι), la desaparición de Aristeo en Tracia y su posterior culto como

---

<sup>447</sup> Cf. Calame, 1993, p. 42.

divinidad. Es precisamente la secuencia sintáctica empleada tanto por Píndaro como por Diodoro la que termina de evidenciar el sentido metamórfico del pasaje: θήσονται τέ νιν ἀθάνατον y ἄφαντον γενέσθαι<sup>448</sup>. Bien es cierto que ambos relatos no describen la metamorfosis de Cirene de forma tan explícita como la *narratio* apoloniana, pero es igualmente cierto que tanto Píndaro como el historiador helenístico Diodoro Sículo sí hacen referencia a pasajes metamórficos dentro del relato mítico concerniente a Apolo y Cirene. Por tanto, parece que Calímaco, profundo conocedor de la lírica pindárica, prefiere prescindir de incluir precisamente aquí cualquier contenido concerniente a la metamorfosis de Cirene o Aristeo.

En suma, ambos episodios metamórficos (el de Níobe y Apolo) encajan sobremanera dentro del microgénero de las metamorfosis en tanto que los aspectos de forma y contenido coinciden con los parámetros establecidos en la forma microgenérica. En primer lugar, las referencias a las distintas transformaciones son realmente concisas, reducidas a la mínima expresión a través solo de sustantivos. Además, la contaminación genérica es evidente porque los episodios metamórficos se insertan dentro de la poesía himnica, pero también contienen rasgos de otros géneros y microgéneros invitados como la etiología o la poesía fundacional, ya que los distintos *aitia*<sup>449</sup> concedidos por las metamorfosis no solo en el *Himno a Apolo*, sino también en el de Zeus (Neda o Calisto), tienden a explicar ciertos rituales, festivos relacionados con la divinidad y otras especificaciones de los poderes divinos o lugares de culto: el caso en el segundo himno de Apolo y el cuervo<sup>450</sup>. Esta metamorfosis de Febo ratifica la posición de Apolo “as a mediator between humans and the gods”<sup>451</sup>, de manera que no podemos coincidir por completo cuando Bornmann defiende que cualquier tipo de indicio de religiosidad en los himnos calimaqueos es inútil<sup>452</sup>.

---

<sup>448</sup> Se trata de una estructura sintáctica bastante frecuente en la tradición de las metamorfosis como se ha evidenciado ya en estas páginas desde la epopeya homérica hasta la literatura helenístico-imperial.

<sup>449</sup> Hunter (2008, p. 250) sostiene que la relación entre el pasado y el presente es de nuevo central en el himno como revela el episodio de Tetis y Níobe, dos figuras procedentes del pasado mítico lejano. Calímaco así trae al presente sus respectivos inoportunos lamentos. Calame analiza asimismo la unión entre el pasado y el presente en la composición (1993). A esto habríamos de añadir el hecho de que también la metamorfosis de Apolo en cuervo con el marcado carácter etiológico del pasaje acerca de nuevo el pasado mítico y el presente a través del culto a Apolo Κόραξ en Cirene, así como la propia fundación de la urbe.

<sup>450</sup> Cf. Plin. *HN* 7.174.

<sup>451</sup> Petrovic, 2011, p. 267.

<sup>452</sup> Bornmann, 1968, p. xiv.



### 2.3. *Himno a Ártemis* (Εἰς Ἄρτεμιν)

Frente a los himnos miméticos, Calímaco vuelve a la composición de carácter narrativo en el tercer himno de la colección dedicado a Ártemis, debido a que, según Bornmann, la ausencia de referencias a una fiesta concreta fuerza el predominio de la narración<sup>453</sup>. Este poema forma además, de acuerdo con Plantinga, una “closely related unit”, en tanto que el himno precedente está dedicado a su hermano gemelo y el siguiente a la isla donde ambos nacieron, Delos<sup>454</sup>, sin mencionar también que el primero de los himnos está dedicado a Zeus, padre de ambos dioses<sup>455</sup>. Esto deja entrever una carga altamente alusiva entre estas cuatro primeras composiciones, como evidencia asimismo la cuidada selección temática o las múltiples referencias internas. Parece, sin embargo, que tanto la posición, la extensión —pues es el segundo himno más extenso—, la diversidad de contenido, así como la innovación y la compleja superestructura de alusiones respecto al resto de los himnos hacen de esta composición un ejemplo perfecto del poeta filólogo que representa y es en esencia Calímaco. En lo que respecta a las fuentes, para Bornmann, los himnos homéricos son el primer hipotexto de Calímaco como el *Himno Homérico a Apolo* que concede elementos estructurales claves para la composición del *Himno a Ártemis* de Calímaco, así como los textos hesiódicos (e. g. *Th.* 122-135; *Op.* 222-247). No obstante, a estas fuentes hay que añadir, como puso de manifiesto Brioso Sánchez<sup>456</sup> el himno homérico 28.13 ss., a Atenea, para el análisis del paralelismo creado a raíz de la parada de Helios, maravillado ante los prodigios de la Palas homérica y la Ártemis calimaquea.

En lo que respecta a la temática preferente, según Plantinga, lo que interesa especialmente a Calímaco para esta composición es el tema de los celos y la competitividad entre los hermanos<sup>457</sup>. Esto es evocador, sin duda, de una clara predilección por parte del de Cirene por intentar arar sendas sin trillar, como programáticamente pone de manifiesto en el prólogo de los *Aitia*. Nos referimos aquí a que Apolo es cantado y alabado en numerosas ocasiones, mientras que la diosa Ártemis ha permanecido siempre eclipsada paradójicamente por este dios solar. Calímaco, sin embargo, aprovecha, a pesar de la importancia de Apolo en el panteón olímpico grecolatino, que la tradición no ha dedicado una composición tan extensa y completa a la diosa para llevarla a cabo él mismo.

---

<sup>453</sup> Bornmann, 1968, p. xiii.

<sup>454</sup> Plantinga, 2004, p. 260.

<sup>455</sup> Parece, como ya señaló Köhnken (2004, p. 163), que va *in crescendo* el número de versos con el paso de los himnos, pero disminuyendo al mismo tiempo la “importancia” de los dioses. Recordemos que el primero de los himnos está dedicado a Zeus y consta de 96 versos, el poema a Apolo de 113 y el de Ártemis y el de Delos constan de 268 y 326 versos, respectivamente.

<sup>456</sup> Brioso Sánchez (1987).

<sup>457</sup> Plantinga, 2004, p. 275. Esta competitividad se pone de manifiesto a través del aumento de epítetos dedicados a Ártemis en comparación con Apolo, entre otras evidencias.

Por esa razón, expone Plantinga que es precisamente “this paucity of mythological material which made her (Ártemis) a very attractive subject for an Alexandrian poet”<sup>458</sup>. Ártemis ya no aparece sometida aquí a Apolo, como se puede inferir a partir de los dos brevísimos himnos homéricos dedicados a la diosa (9 y 27), sino que esta se presenta igual de poderosa que su hermano. De hecho, en muy pocas ocasiones se menciona en la *compositio* calimaquea dedicada a Ártemis al dios Apolo y, cuando lo hace, se inserta solo en un contexto de celos o competitividad, como en el pasaje sobre el breve coloquio entre Zeus y Ártemis. Se trata del momento en el que la diosa, todavía siendo una niña, le pide a su padre, precisamente sentada en sus rodillas, que le conceda más epítetos que a su propio hermano. Esto demuestra, por un lado, la cuidada selección de la temática de los himnos por parte de Calímaco, pero también que los poemas se deben leer en comparación con el resto de himnos de la colección (e. g. Zeus, Apolo, Delos, e incluso Atenea)<sup>459</sup>.

En cuanto a la estructura del himno, seguimos la propuesta de estructura final de Köhnken en la que divide la composición en cuatro partes bien diferenciadas y aparentemente poco proporcionadas según Montes Cala<sup>460</sup>. Los versos 1-109 están dedicados a cantar la niñez, juventud y primera hazaña de Ártemis. Comienza con la escena introductoria de la pequeña Ártemis sentada en las rodillas de Zeus —indicando la cercanía de la divinidad con su progenitor a diferencia de Apolo<sup>461</sup>—. Ella ruega a su padre la concesión de epítetos y unas veloces perras para que la acompañen en su primera cacería, aunque realmente no necesita de estos animales para llevar a cabo ella sola la hazaña<sup>462</sup>. La segunda parte del himno (vv. 110-182) está dedicada a la conversión de Ártemis en una nueva deidad en todo su esplendor, tanto en el plano mortal como en el plano olímpico, esto es, su llegada al Olimpo. Luego sigue al estilo catalógico una secuencia de lugares favoritos de la diosa, además del listado de sus compañeros preferidos, en suma, el entorno mítico y

---

<sup>458</sup> Plantinga, 2004, p. 258. Esta misma idea se podría aplicar al himno dedicado a la isla de Delos.

<sup>459</sup> La similitud o asociación de las diosas hijas de Zeus precisamente vírgenes, Atenea y Ártemis, se debe a la unión de estas que ya ofrece Píndaro en la tercera *Nemea* (Köhnken, 2004, pp. 168-169). Quizá esta asociación entre ambas diosas que ofrece primero Píndaro y ahora Calímaco es relevante para la función de la metamorfosis dentro de los himnos de Ártemis y Atenea, pues el paralelismo no solo reside en la virginidad de ambas figuras míticas, sino también en el contexto cinegético y el castigo ante los criminales: Acteón y Tiresias respectivamente. Esto demuestra que los himnos no solo se complementan entre sí por la forma sino también por el contenido temático. Bien es cierto que el personaje de Acteón no aparece en el *Himno a Ártemis*, pero sí en el de Atenea, como paralelo a la leyenda de Tiresias.

<sup>460</sup> Köhnken, 2004, pp. 171-172. Montes Cala (1991, p. 414), sobre este himno apunta que “lo más relevante en la estructura de este himno, aparentemente tan poco equilibrado en sus proporciones, radique en el hecho de que tanto la extensa sección narrativa de los vv. 40-182, con su nítida ordenación cronológica, como la parte final, sin concatenación temporal, desarrollan por igual motivos temáticos... a través de las diferentes *epikleseis* de la diosa enumeradas en los discursos de Ártemis y Zeus”.

<sup>461</sup> Cf. Bulloch, 1984, pp. 216-218.

<sup>462</sup> Paralelismo homérico ya profundamente estudiado entre Aquiles y Ártemis, que aparece por vez primera en la tercera *Nemea* de Píndaro.

ambiente cultural de la divinidad (vv. 183-224). Finaliza la composición con (vv. 225-258) el listado de lugares de culto y ciudades dedicadas a Ártemis, sus templos más importantes o su culto<sup>463</sup>.

Ahora bien, sobre la materia que aquí especialmente nos ocupa, esto es, la metamorfosis en la *compositio* calimaquea, habríamos de preguntarnos si Calímaco hace uso de este tipo de relatos míticos en el *Himno a Ártemis* como ya hiciera en el caso de Zeus y Apolo, cómo selecciona de entre la ingente cantidad de episodios mitológicos algunas leyendas metamórficas, cómo y por qué los inserta dentro de la secuencia narrativa, además del análisis formal de los distintos pasajes. Bien es cierto que la diosa Ártemis, de acuerdo con la tradición mitográfica grecolatina, ha sido una divinidad muy relacionada con este tipo de relatos y prueba de ello es la elevada presencia de esta diosa en las respectivas colecciones sobre metamorfosis de Nicandro o Beo, atestiguadas en la *Μεταμορφώσεων Συναγωγή* de Antonino Liberal. Nicandro en el libro I de sus *Μεταμορφosis* involucra a la diosa Ártemis (Ant.Lib. 4.5: Ἄρτεμις δὲ τὸ μὲν νεῖκος κατέπαυε τὸ πρὸς τὸν Ἀπόλλωνα, παρ' ἐκόντος δ' ἠξίου τὴν Ἀμβρακίαν ἔχειν) en la petrificación de Cragaleo, aunque la opera su hermano Apolo (Ant.Lib. 4.7: Ἀπόλλων δὲ κατ' ὀργὴν ἀψάμενος αὐτοῦ τῇ χειρὶ πέτρον ἐποίησεν ἵναπερ εἰστήκει); en el libro II cuenta la desaparición, por voluntad divina, de Aspálide y la aparición en su lugar de una estatua colocada precisamente junto a una estatua de Ártemis (Ant.Lib. 13.6: τὸ δὲ σῶμα τὸ τῆς Ἀσπαλίδος ἐξερευνῶντες πάντα τρόπον, ὅπως κηδεύσωσιν ἐπισήμως, οὐκ ἠδυνήθησαν εὐρεῖν· ἀλλὰ τοῦτο μὲν ἠφανίσθη κατὰ θεόν, ἀντὶ δὲ τοῦ σώματος ἐφάνη ξόανον παρὰ τὸ τῆς Ἀρτέμιδος ἐστηκόσ) o el cambio de sexo del cretense Sipretes, por haber visto desnuda a Ártemis (Ant.Lib. 17.5: μεταβαλεῖν δὲ καὶ τὸν Κρηῖτα Σιπροίτην, ὅτι κυνηγετῶν λουομένην εἶδεν τὴν Ἄρτεμιν); en el libro III de sus *Μεταμορφosis* Nicandro relataba que las hermanas de Meleagro se lamentaban sin cesar ante la tumba de este, hasta el momento en que Ártemis, tocándolas con su varita, las metamorfoseó en pájaros (Ant.Lib. 2.6: αὐτὰς Ἄρτεμις ἀψαμένη ράβδῳ μετεμόρφωσεν εἰς ὄρνιθας)<sup>464</sup>; en el libro IV inserta la desaparición de Orión dentro precisamente de otro contexto de catasterismos (Ant.Lib. 25.1: ὅτε Ὀρίωνα ἠφάνισεν ἐξ ἀνθρώπων Ἄρτεμις), la desaparición de Ifigenia y la aparición de una novilla para el sacrificio (Ant.Lib. 27.3: Ἄρτεμις δὲ ἀντὶ τῆς Ἰφιγενείας παρὰ τὸν βωμὸν ἔφηνε μόσχον), la huida de Ártemis en forma de gato salvaje durante la Tifonomaquia (Ant.Lib. 28.3: Ἄρτεμις δὲ αἴλουρος) o la conversión de los boyeros en ranas por parte de la diosa Leto (Ant.Lib. 35). Aunque no fuera la

---

<sup>463</sup> Aprovecha aquí Calímaco para mencionar, a vuelo de pluma, otros aspectos de la caracterización divina de Ártemis quizá menos relevantes, ya que él ha dejado bastante claro a lo largo de la composición que es la caza y todo lo que a esta concierne el foco principal de la naturaleza de Ártemis. Así, inserta en esta parte final, a un ritmo más acelerado, el resto de atribuciones de la diosa. Esto evidencia que el *Himno a Ártemis* podría haber duplicado su extensión si el poeta de Cirene se hubiera detenido en ampliar más su canto a la diosa.

<sup>464</sup> También en Apollod. 1.73.6-7.

propia diosa Ártemis la que ejecuta la metamorfosis, sí está presente en este tipo de contextos míticos incluso desde antes del momento de su nacimiento. Nos referimos aquí al episodio de Asteria-Delos en Calímaco y luego al referido presumiblemente por Nicandro con los boyeros y Leto. También se puede leer en varias ocasiones la participación de Ártemis en contextos metamórficos en la *Ornitogonía* de Beo. En el libro I es la propia diosa Ártemis, quien decide que la metamorfoseada Quelidón (golondrina) viva junto a los hombres, ya que fue violada y perdió la virginidad (Ant.Lib. 11.11: Χελιδονὶς δ' ἐγένετο σύννοικος ἀνθρώποις Ἀρτέμιδος βουλῆ, διότι κατ' ἀνάγκας ἐκλιποῦσα τὴν παρθενίαν πλεῖστα τὴν Ἄρτεμιν ἐπεβοήσατο). También en el libro I de la colección se presenta a Ártemis transformada en una doncella (Ant.Lib. 15.3: Ἀθηνᾶ μὲν καὶ Ἄρτεμις ἐοικυῖαι κόραις) y en el libro II Leto y Ártemis deciden salvar a Clinis, a Artémica y a Ortigio de su fatal destino accediendo a la metamorfosis que opera finalmente Apolo (Ant.Lib. 20.5-6: Λητώ δὲ καὶ Ἄρτεμις ἔγνωσαν ἀνασῶσαι τὸν Κλεῖνιν καὶ τὴν Ἀρτεμίχην καὶ τὸν Ὀρτύγιον, ὅτι οὐκ αἵτιοι τῶν ἀσεβημάτων ἦσαν· Ἀπόλλων δὲ Λητοῖ καὶ Ἀρτέμιδι δίδωσι τὴν χάριν).

Por tanto, si la presencia de Ártemis en este tipo de relatos es recurrente, no debería extrañarnos la inclusión de mitos metamórficos en los que la diosa esté involucrada dentro del texto calimaqueo. A diferencia de los brevísimos himnos homéricos dedicados a Ártemis en los que no hay presencia de ninguna transformación, Calímaco, al igual que ya hizo en las dos primeras composiciones de la colección, sí inserta a lo largo de este pequeño epilio, como lo considera Cahen<sup>465</sup>, metamorfosis descritas de forma más o menos explícita.

### 2.3.1. Heracles

La primera referencia metamórfica se puede leer en el verso 159 dentro de la segunda parte del himno (vv. 110-182) dedicada a narrar cómo Ártemis llega a ser una nueva deidad. Cuando ella llega al Olimpo después de sus cacerías, Hermes es quien recoge sus armas y Heracles la caza<sup>466</sup>. En la *narratio* de las hazañas de la diosa se inserta este episodio de tono jocoso en el que los dioses se burlan del glotón Heracles, no solo por la forma en la que se hace con las bestias cazadas por Ártemis sino porque, incluso cuando se estaba llevando a cabo su transformación en dios, es decir, la apoteosis en el Eta, —relata Calímaco— en su pira funeraria (v. 159: Φρυγίη . . . ὑπὸ δρυὶ) tampoco cesó en su glotonería (vv. 159-160): οὐ γὰρ ὄγε Φρυγίη περ ὑπὸ δρυὶ γυῖα θεωθεῖς / παύσατ' ἀδηφαγίης· ἔτι οἱ πάρα νηδὺς ἐκείνη. Calímaco introduce el contexto metamórfico solo

<sup>465</sup> Cahen, 1948, p. 234.

<sup>466</sup> Antes de la llegada de Heracles al Olimpo, Apolo era el encargado de recoger la caza.

con el participio pasivo θεωθεΐς (v. 159), pues ya el propio verbo θεόω describe el proceso de conversión divina. Esta forma aparece aquí por vez primera y será empleada en la mayor parte de los casos de aquí en adelante en contextos teológicos cristianos o en ámbito filosófico sobre la concepción divina del alma como Jámblico en su *De vita Pythagorica*<sup>467</sup> o el emperador Juliano en su tratado dogmático *Εἰς τὴν μητέρα τῶν θεῶν*<sup>468</sup>. La voz pasiva indica así la voluntad divina que permite e inicia la metamorfosis de Heracles, como ocurre en numerosos relatos de metamorfosis, ya que es la divinidad la que concede que se lleve a cabo el prodigio. El contexto metamórfico es evidente y así lo recogen los editores y traductores en sus respectivas ediciones. A modo de ejemplo, Mair mantiene la pasividad en la traducción que exige el contexto “For though beneath a Phrygian oak his flesh was deified, yet hath he not ceased from gluttony”<sup>469</sup>, al igual que Fernández-Galiano en su léxico calimaqueo<sup>470</sup>, De Cuenca (“pues ni siquiera cuando su cuerpo se hizo divino, en la hoguera Frigia, cesó en su glotonería”)<sup>471</sup> o, la más reciente, Stephens que mantiene la pasividad tan relevante en el contexto metamórfico en la traducción del participio: “For even though under a Phrygian oak his limbs had been deified, he had not ceased from his gluttony”<sup>472</sup> o también D’Alessio “Perché, pur rese divine le membra sotto la quercia Frigia”<sup>473</sup>. Menos obvio es, sin embargo, en lo que respecta al agente de la metamorfosis la traducción propuesta por Cahen “C’est que, pour avoir, au bûcher phrygien, fait divin son corps, il n’a rien laissé de son appétit glouton”<sup>474</sup>.

### 2.3.2. El séquito de Ártemis

La siguiente alusión a la metamorfosis viene de la mano de la mención de las ninfas, dentro del entorno mítico y ambiente cultural de Ártemis (vv. 183-224). En formato catalógico Calímaco se dispone a enumerar los lugares favoritos de la diosa, además del listado de sus compañeros preferidos. Es aquí cuando nombra a la ninfa cretense Britomartis, así como el episodio de su

<sup>467</sup> *Vid.* 23.103.9-11: [...] προσοικειωθεΐσαι δὲ κατὰ ἀπλὴν καὶ ἀποίκιον παράδοσιν ταῖς τῶν φιλοσόφων τούτων μεγαλοφυΐαις καὶ ὑπὲρ ἀνθρωπίνην ἐπίνοιαν θεωθεΐσι.

<sup>468</sup> *Vid.* 18.20-24: αὐτίκα μὲν αὐταῖς ἐλλάμπει τὸ θεῖον φῶς, θεωθεΐσαι δὲ αὐται τόνον τινὰ καὶ ῥώμην ἐπιτιθέασι τῷ συμφύτῳ πνεύματι, τοῦτο δὲ ὑπ’ αὐτῶν στομούμενον ὥσπερ καὶ κρατυνόμενον σωτηρίας ἐστὶν αἴτιον ὅλῳ τῷ σώματι.

<sup>469</sup> Mair, 1921, pp. 73-74.

<sup>470</sup> Fernández-Galiano, 1977, p. 301.

<sup>471</sup> De Cuenca, 1980, p. 55.

<sup>472</sup> Stephens, 2015, p. 119.

<sup>473</sup> D’Alessio, 1996, p. 115. Recoge, a modo de anotación, el editor que se trata de la divinización de Heracles en el Eta, haciendo especial hincapié en el cambio en la naturaleza del personaje mítico.

<sup>474</sup> Cahen, 1948, p. 247.

encuentro erótico con Minos. Parece entonces, como ya afirma Larsen<sup>475</sup>, que los poetas helenísticos, aquí Calímaco, tienen un especial interés en la diosa cretense Dictina y este interés coincide precisamente con el resurgimiento de su culto, “attested on coins from western Krete starting in the fourth century”. De acuerdo con Cahen, la inserción aquí de Britomartis y el ἐραστής Minos conceden al texto “une couleur ‘romantique’ curieuse”<sup>476</sup>. Es precisamente la secuencia narrativa del amor trágico junto con la aparición de otras ninfas, como se puede leer a partir de la mención del Taigeto (v. 188: Τηϋγετον δ’ ὀρέων)<sup>477</sup> o la propia Cirene (vv. 206 ss.), la que parece manifestar cierta inclinación por el contexto metamórfico. La versión calimaquea del mito refiere entonces que la joven Britomartis<sup>478</sup> se escondía de Minos (vv. 190-191: Μίνως / πτοιηθείς ὑπ’ ἔρωτι) en los bosques y acantilados (vv. 192-293: ἢ δ’ ὅτε μὲν λασίησιν ὑπὸ δρυσι κρύπτετο νύμφη, / ἄλλοτε δ’ εἰαμενῆσιν), pero que antes de ser alcanzada por este, se arroja a sí misma al mar, de ahí el epíteto de Dictina (v. 198: Δίκτυναν), porque las redes de los pescadores la salvaron de morir (vv. 195-197: ἦλατο πόντον / πρηόνος ἐξ ὑπάτιοι καὶ ἔνθορον εἰς ἀλιήων / δίκτυα, τά σφ’ ἐσάωσαν·). No solo ofrece un *aition* de carácter cultural por los rituales consagrados a la ninfa en la región (vv. 199-204: ἀνεστήσαντο δὲ βωμούς / ἱερά τε ῥέζουσι· τὸ δὲ στέφος ἡματι κείνω / ἢ πίτυς ἢ σχῖνος, μύρτιοι δὲ χεῖρες ἄθικτοι· / δὴ τότε γὰρ πέπλοισιν ἐνέσχετο μύρσινος ὄζος / τῆς κούρης, ὄτ’ ἔφενγεν· ὄθεν μέγα χῶσατο μύρτω), sino también de carácter geográfico en tanto que Dicteo (v. 199: Δικταῖον) fue el nombre del monte del que Britomartis se arrojó (vv. 189-205).

Sin embargo, la versión del mito atestiguada en Antonino Liberal (Ant.Lib. 40) se diferencia en algunos aspectos del texto de Calímaco. Dicha versión es reveladora en tanto que Britomartis aparece aquí ligada al contexto metamórfico no solo por cuestiones formales o temáticas, sino porque la historia está recogida en una compilación precisamente de metamorfosis, hecho que evidencia la relación de las divinidades menores, aquí la ninfa con este tipo de *narrationes* míticas.

<sup>475</sup> Los poetas helenísticos y los mitógrafos, afirma Larsen (2007, pp. 177-178), concebían a las diosas Britomartis y Dictina, autóctonas de Creta, como compañeras de Ártemis o incluso como epítetos de la propia diosa, aunque en los rituales culturales se adoraban como divinidades separadas (cf. Ar. *Ran.* 1359 o E. *Hipp.* 145). Larsen pone de manifiesto que la versión mítica de Calímaco, así como la de Antonino Liberal (Ant.Lib. 40) se construyen sobre falsas etimologías pero sí ofrecen una idea de la naturaleza de la ninfa y su relación con el mundo natural como Ártemis. Habríamos de añadir a esto que las versiones que busca Calímaco o el propio Antonino, si atendemos a la esencia general de sus respectivas obras, son aquellas que contenían *aitia*, por lo que no podemos concebir o analizar sus versiones desde el punto de vista exclusivamente religioso, sino también como ejercicios literarios de elevada erudición. Afirma así Larsen que la etimología de Dictina no está relacionada con las redes de los pescadores, como apunta Calímaco (*Dian.* 189-205), sino con el monte Dicte, que se encuentra al este de la isla, aunque bien es cierto que la mayor parte del culto de la diosa Dictina se apreciaba, en mayor medida, en la zona oeste de Creta (cf. Hdt. 3.59).

<sup>476</sup> Cahen, 1948, p. 235.

<sup>477</sup> Sobre el Taigeto, Mair (1921, p. 77, n. e) solo apunta su ubicación en Laconia, como también De Cuenca (1980, p. 56, n. 34), mientras que Stephens va un paso más allá al afirmar que “it was said to have been named for Ταῦγέτις, the mother of Europa” (2015, p. 146).

<sup>478</sup> Véase la entrada de Britomartis del léxico de Fernández-Galiano, 1976, p. 124.

El compilador que toma con alta probabilidad el mito de algún referente helenístico<sup>479</sup>, refiere que la ninfa escapa de dos intentos de violación, primero de Minos (40.3: καὶ αὐτὴν ἰδὼν Μίνως καὶ ἐρασθεὶς ἐδίωκεν) y después del pescador Andrómedes (40.4.1: καὶ ὁ μὲν αὐτῇ ἐνεχείρησεν ὀρεγόμενος μυχθῆναι), quien la acompaña hasta la isla de Egina. Ella no se arroja aquí al mar, sino que, tras esconderse en el bosque (40.4.3-4: κατέφυγεν εἰς ἄλλος), desaparece (40.4.5: ἐγένετο ἀφανής) y, en su lugar, si aceptáramos a partir de la propuesta de Schneider, la lectura de Martini en la que aparece una estatua, precisamente junto al templo de Ártemis (40.4.4-5: ἐν δὲ τῷ ἱερῷ τῆς Ἀρτέμιδος <ἐφάνη ξόανον>)<sup>480</sup>. Esta desaparición y sustitución, elementos característicos de una de las formas de la metamorfosis, concede como el texto calimaqueo distintos *aitia*. En primer lugar, da lugar al epíteto de la ninfa y al nombre de la estatua que evoca el nuevo estado de la ninfa (40.4.4: καὶ ὠνόμασαν αὐτὴν Ἀφαίαν), además del *aition* cultural que se instaura y permanece entre los eginetas (40.4.5-7: ἐν ᾧ ἀφανῆς ἐγένετο ἡ Βριτόμαρτις, ἀφιέρωσαν Αἰγινήται· καὶ <αὐτὴν> ὠνόμασαν Ἀφα<ί>αν καὶ ἱερὰ ἐπετέλεσαν ὡς θεῶ)<sup>481</sup>. Los elementos coincidentes entonces en ambas versiones son la ninfa vinculada al episodio de amor trágico con el intento de violación y la huida y la correspondiente búsqueda de *aitia*. Bien es cierto que la diferencia más relevante es que Calímaco no incluye la desaparición de Britomartis, que forma parte, sin duda, del contexto metamórfico, descrito expresamente en el texto de Antonino Liberal, pero la mención de este personaje junto con la referencia del Taigeto, otro lugar asociado a una ninfa epónima y una metamorfosis operada por Zeus, así como la presencia de Cirene en el pasaje, que evoca un rapto y una posterior divinización, no debieron pasar desapercibidas para un poeta alejandrino como Calímaco que se caracteriza, sobre todo, por una compleja arquitectura de referencias y alusiones míticas. A pesar de que Calímaco menciona a otras ninfas y heroínas, Plantinga acertadamente apunta que el poeta no aporta detalles sobre estas, solo algún aspecto que las conecte con Ártemis,

<sup>479</sup> De hecho, Larson defiende que, a pesar de que las fuentes que atestiguan el nombre de Afaya y el episodio de Egina en relación con Britomartis son solo fuentes tardías, existe una inscripción (*IG* IV 1580) que revela que el templo dórico dedicado a Atenea en Egina pertenecía antes a una divinidad llamada “Afaya”: “In the priesthood of [Th?]eoitas, the house of Aphaia was built and the altar; the ivory was added and a wall was built all around”. Incluso otra inscripción (*IG* IV 1582) muestra una ofrenda votiva para la enigmática divinidad. No habría de pasarse por alto que Pausanias (2.30.3) recoge el episodio mítico de Britomartis muy ligado a los contextos de metamorfosis en tanto que, según su versión del relato, la ninfa, tras huir de Minos, es metamorfoseada precisamente por la diosa Ártemis en una divinidad, quizá con el objetivo de proteger así su virginidad. Recuerda, sin duda, a la divinización de la propia Cirene, en este caso, por voluntad de Apolo. Pausanias expone además que Britomartis es venerada no solo en Creta, sino también en Egina y refiere asimismo casos de epifanía por parte de la ninfa, de ahí el epíteto Afaya, mientras que en Creta se la conoce como Dictina, por el episodio de la red de pescadores en la que cae huyendo de Minos. Por otra parte, ni Estrabón (10.4.12), ni Diodoro Sículo (5.76.3) asocian la figura legendaria de la ninfa a episodios de carácter metamórfico.

<sup>480</sup> No obstante, Calderón Dorda y Almirall i Sardà defienden que es preferible “considerar l’*esmendat* índex conté un error, ja que el text del passatge no presenta en realitat cap problema de lectura” (2012, p. 205, n. 351). Existe una similitud evidente entre este pasaje y el de Aspálide en la misma compilación (*Ant.Lib.* 13).

<sup>481</sup> La leyenda podría remontarse a Píndaro (frg. 89b S.-M.), puesto que el propio Pausanias afirma que el poeta ya compuso una oda en honor de los eginetas sobre el santuario de Afaya (2.30.3): ἐν Αἰγίνῃ δὲ πρὸς τὸ ὄρος τοῦ Πανελληνίου Διὸς ἰοῦσιν, ἔστιν Ἀφαίας ἱερόν, ἐς ἣν καὶ Πίνδαρος ἕσμα Αἰγινήταις ἐποίησε.

para evidenciar así por qué se convierten en compañeras especiales para la diosa<sup>482</sup>. Sin embargo, el cirineo se extiende en mayor medida con la figura de Britomartis<sup>483</sup>, porque en un contexto en el que en la parte final del mito pretende dedicarse a narrar los distintos peligros que afrontan las vírgenes —ya que Ártemis es una diosa virgen—, aparecen no uno, sino dos raptos en los que la metamorfosis es un elemento esencial en la secuencia narrativa. Uno de estos raptos concierne a la propia Britomartis (vv. 189-205) y el otro a la propia diosa en el pasaje mitológico de Orión. Entonces a la anterior apreciación de Plantinga sobre los pocos detalles que Calímaco ofrece de las ninfas, habríamos de añadir paradójicamente la inclusión del Taigeto que rememora a la ninfa Taigete, secuestrada por Zeus e igualmente metamorfoseada, que concede el *aition* natural-geográfico por el monte epónimo, y luego el caso de Cirene, quien será la amada ninfa raptada ahora por Apolo, pero que concede de nuevo otro *aition*, esto es, el nombre de la ciudad fundada. Esta secuencia narrativa en la que se involucra el elemento erótico y la metamorfosis no solo queda limitada al *Himno a Ártemis*, sino que parece ser una secuencia recurrente en la colección si atendemos, por ejemplo, al caso de Calisto y Zeus en el *Himno a Zeus*, el caso de Cirene y Apolo en el *Himno a Apolo* o el caso de Asteria y Zeus en el cuarto himno de la misma colección<sup>484</sup>.

De entre las traducciones y ediciones modernas consultadas, hay que señalar que estas no recogen esta visión del pasaje, ni tampoco lo ponen en relación con ningún mito metamórfico que esté explícito o implícito dentro de la colección himnica, a excepción de Stephens que señala la conexión mítica entre Britomartis y Asteria. Mair se limita a plantear la duda en cuanto al nombre de la divinidad cretense, Britomartis o Dictina, y sobre si esta formaba parte del séquito de Ártemis o era la propia diosa<sup>485</sup>. De Cuenca solo localiza geográficamente el lugar donde habitaba la ninfa cretense<sup>486</sup>. Stephens remite al estudio de Larsen sobre las divinidades menores en la religión y culto griegos, aunque pone en relación la historia de Britomartis con la de Asteria, no solo por la secuencia narrativa o por el elemento erótico o el rapto, sino también por el final metamórfico<sup>487</sup>.

Quizá el hecho de que Calímaco no describa explícitamente estos episodios míticos, no implica, en primer lugar, que no los tuviera en cuenta durante la composición de sus poemas. Además, parece que el de Cirene ha escogido cuidadosamente qué mitos metamórficos quiere utilizar y los intercala en los himnos dependiendo de cuál aporta más a la respectiva *narratio*. Calímaco no menciona a Calisto en el *Himno a Ártemis* cuando el contexto mítico se adapta

<sup>482</sup> Plantinga, 2004, p. 270.

<sup>483</sup> Señala, además, Plantinga la importancia de los raptos de las ninfas y heroínas porque estas “were always likely to be desired, and numerous stories about rape and abduction exist” en el imaginario grecolatino (2004, p. 271).

<sup>484</sup> De hecho, ya apuntó Stephen que la historia de la ninfa Britomartis es similar a la de Asteria y Zeus (2015).

<sup>485</sup> Mair, 1921, p. 77, n. f.

<sup>486</sup> De Cuenca, 1980, p. 56, nn. 36-37.

<sup>487</sup> Stephens, 2015, p. 146.



perfectamente a la secuencia narrativa, ya que Calisto es una virgen perseguida por el dios (Zeus). Sin embargo, decide insertar la referencia a la metamorfosis de la joven en el primer himno y no volver a mencionarla en la tercera composición. Esto demuestra que los poemas de la colección están conectados a través de alusiones a veces casi imperceptibles pero indivisibles, por lo que estos poemas no deben ser leídos de forma aislada. Lo mismo ocurre con la mención de la ninfa Cirene, que ya aparece en el *Himno a Apolo*, o con la famosa leyenda de Acteón<sup>488</sup>, que tampoco se menciona en el tercer poema, aun cuando se trata de una de las hazañas más célebres de Ártemis, porque aquí forma parte del paralelo creado con Tiresias en el himno a Palas. Así, al igual que la colección tiene un sentido estructural externo e interno, lo mismo podríamos afirmar en cuanto a los mitos metamórficos aquí incluidos.

### 2.3.3. La princesa argiva Ío

En la última parte del poema (vv. 225-258), dedicada al listado de lugares de culto y ciudades que honran especialmente a Ártemis, sus templos más importantes y otras referencias culturales, Calímaco introduce, como hace en otras secciones del himno, dos pasajes metamórficos, ahora el de Ío y Orión. En el caso del pasaje de Ío, el *speaker* del himno destaca sobre todos los demás templos el *Artemision* de Éfeso, de modo que incluso el propio líder de los cimerios (v. 252: Λύδαμις) pretendía destruirlo. Alude asimismo a la expedición de los cimerios (c. s. VII a.C.) a través de la inclusión del sintagma βοὸς πόρον (v. 254) que refiere, sin duda alguna, al origen mítico del Bósforo. Calímaco juega aquí con el mito y el enclave geográfico que conecta Occidente y Oriente, ofreciendo al mismo tiempo un nuevo *aition* que explica por qué se conoce dicha ubicación como “Paso de la Vaca” (vv. 251-254):

τῷ ῥα καὶ ἠλαίων ἀλαπαξέμεν ἠπείλησε  
 Λύδαμις ὕβριστῆς· ἐπὶ δὲ στρατὸν ἰππημολγῶν  
 ἤγαγε Κιμμερίων ψαμάθῳ ἴσον, οἳ ῥα παρ’ αὐτόν  
 κεκλιμένοι ναίουσι βοὸς πόρον Ἴναχιώνης.

También entonces en su delirio amenazó con destruirlo [*sc.* el templo de Ártemis] el insolente Lígdamis. Y sobre él un ejército de cimeros, ordeñadores de yeguas, condujo igual en número a la arena de la playa, los que vivían asentados entonces en el mismísimo Paso de la Vaca, hija de Ínaco.

Al más puro estilo calimaqueo y con la alusión y brevedad como características indispensables en su *compositio*, no hay duda de que el poeta pretendía evocar aquí la metamorfosis

<sup>488</sup> Cf. Apollod. 3.30 y Ou. *Met.* 3.189 ss.

zoológica de Ío operada por Zeus para salvarla de los celos coléricos de Hera<sup>489</sup>. Hace uso precisamente de la metamorfosis en este pasaje porque es este elemento el que concede el *aition* etimológico final a partir de βοὸς πόρον. Se trata de la reducción a la mínima expresión de este episodio mítico, como ya hiciera en el *Himno a Zeus* con el relato metamórfico de la ninfa Calisto<sup>490</sup>. No son solo dos episodios similares en cuanto a la temática porque sean dos figuras femeninas relacionadas con Zeus y que terminan metamorfoseadas por él mismo, Ío en vaca y Calisto en la constelación de la Osa, sino que también existe una conexión formal que trata de entrelazar ambas referencias (Λυκαονίης y la forma Ἴναχιώνης). El término empleado aquí, Ἴναχιώνης (v. 254), ayuda al lector docto a reconocer la figura legendaria de βοός (v. 254). Bornmann afirma que es una “accenna al mito” en la que Calímaco descompone el topónimo, βοὸς πόρον, y destaca asimismo la rareza del patronímico<sup>491</sup>. Se trata entonces de una forma que solo aparece en la poesía lírica calimaquea y en la poesía épica fragmentaria (*CA* 2, v. 56), pero que tiene un manifiesto precedente homérico en *Il.* 14.319. Esta vez en el *epos* de Homero el patronímico se refiere a Dánae: οὐδ’ ὅτε περ Δανάης καλλισφύρου Ἀκρισιώνης<sup>492</sup>. Además de la propia innovación del poeta en cuanto a la reutilización del patronímico homérico ahora para Ío en el *Himno a Ártemis*, no podemos pasar por alto que se trata de la misma forma innovadora que emplea en el verso 41 del *Himno a Zeus* esta vez para Calisto: Λυκαονίης. Al igual que Ἴναχιώνης (*Dian.* 254), la forma Λυκαονίης (*Iou.* 41) solo aparece en el *Himno a Zeus* (siguiendo el modelo del término homérico), aunque Nono en sus *Dionisiacas* imita al alejandrino con la inclusión de la misma cláusula en 1.462: [...] ἔσσο Λυκαονίης ἐλατήρ Ἀρκτῶος Ἀμάξης. Ahora bien, no solo construye Calímaco a partir de la misma estructura (Ἀκρισιώνης) ambos patronímicos, sino que la propia disposición de ambos versos es, cuando menos, similar: υἱῶνοὶ πίνουσι Λυκαονίης ἄρκτοιο (*Iou.* 41) y κεκλιμένοι ναίουσι βοὸς πόρον Ἴναχιώνης (*Dian.* 254). Tampoco habríamos de olvidar la estrecha relación entre la estructura simétrica y la disposición de los términos que aquí nos interesan especialmente en el hexámetro homérico ([...] Δανάης καλλισφύρου Ἀκρισιώνης) y calimaqueo ([...] βοὸς πόρον Ἴναχιώνης). Todo esto evidencia la complejidad no solo temática o formal que Calímaco quería introducir en su colección de himnos, sino también en lo que respecta a la

<sup>489</sup> Elemento que inserta Calímaco en el mito de Asteria/Delos y que no está presente en Píndaro, al menos en los fragmentos conservados ni en el *Peán* 7b ni en el *Himno*. Giuseppetti apunta que precisamente la persecución amorosa de Zeus conduce a la metamorfosis para huir, mientras que su valiente actitud frente a Hera conduce a una nueva metamorfosis pero ahora para dejar de ser una joven errante (2013, p. 98). Un paralelismo entre la figura de Asteria y Tetis lo ofrece Giuseppetti (2013, pp. 105-110).

<sup>490</sup> El escoliasta también se decanta por una lectura metamórfica del pasaje, distinguiéndolo del Bósforo Cimerio (*Sch. Call. Dian.* 254: <βοὸς πόρον Ἴναχιώνης> τῆς Ἰοῦς τῆς εἰς βοῦν μεταμορφωθείσης. Βόσποροι δὲ εἰσὶ δύο, ὃ τε Βυζάντιος καὶ ὁ Κιμμέριος).

<sup>491</sup> Bornmann, 1968, p. 124. Sostiene que es una rareza el patronímico para hablar de Ío y compara la cláusula con Ἀκρισιώνης (frg. ep. *adesp.* 2.56).

<sup>492</sup> Fernández-Galiano, 1977, p. 323.

estructura y a cómo el lector debe saber interpretar y relacionar entre sí las distintas composiciones que conforman la colección. Pero, aun así, parece que tanto las cláusulas Ἰναχιώνης y Λυκαονίης, así como el evidente contexto metamórfico y los consecuentes *aitia* han pasado mayormente desapercibidos en muchas de las ediciones del pasaje. A modo de ejemplo, señalamos que Cahen solo recoge en nota que βοὸς πόρος se refiere al Bósforo y que Ἰναχιώνης es Ío<sup>493</sup>. Mair, por su parte, localiza el Bósforo y explica que se llamó así después del mito de Ío. De Cuenca se limita a anotar quién es Ἰναχιώνης, mientras que D’Alessio enlaza el mito no solo con el enclave geográfico sino también con la migración de los cimerios<sup>494</sup>. Stephens<sup>495</sup>, por su parte, anota el topónimo, aunque ofrece igualmente un resumen del episodio mítico en cuestión y apunta, de acuerdo con la *Suda*, la atribución a Calímaco de un poema sobre la llegada de Ío a Egipto.

#### 2.3.4. Ártemis, Oto y Orión

En lo que respecta a los últimos episodios metamórficos del himno, los mitos de Oto y Orión están en relación con otras leyendas, de las que según Plantinga Calímaco pretendía servirse en la narración de los peligros que afrontan las doncellas vírgenes, como la propia Ártemis (v. 264: μηδέ τινα μᾶσθαι τὴν παρθένον)<sup>496</sup>. Ya hemos mencionado más arriba a Britomartis, Taigete, Cirene o Calisto, en el caso del *Himno a Zeus*, pero ahora es la propia diosa la que sufre en sí misma la persecución que atenta contra su protegida virginidad. De hecho, el *speaker* sentencia que nadie debe atreverse a deshonorar a Ártemis (v. 260: μή τις ἀτιμίησιν τὴν Ἄρτεμιν). Esto lo ejemplifica, a modo de advertencia, con las figuras míticas de Oto y Orión (vv. 264-265: οὐδὲ γὰρ Ὠτος, / οὐδὲ μὲν Ὠαρίων ἀγαθὸν γάμον ἐμνήστευσαν)<sup>497</sup>. De acuerdo con la versión helenística atestiguada en Apolodoro (1.55.4-5), el alóada Oto trató de violar a Ártemis, pero esta se transforma en una cierva (ἀλλάξασα γὰρ τὴν ιδέα εἰς ἔλαφον) y consigue librarse de él (διὰ μέσων αὐτῶν ἐπήδησεν), propiciando al mismo tiempo la muerte de Oto y de su hermano Efiálfes que pretendía a Hera (οἱ δὲ βουλόμενοι εὐστοχῆσαι τοῦ θηρίου ἐφ’ ἑαυτοὺς ἠκόντισαν). En el caso de Orión, si seguimos la versión más difundida y precisamente la que ofrece Eratóstenes en sus *Catasterismos* (32)<sup>498</sup>, esta figura legendaria también quiso violar a la diosa Ártemis (vv. 25-26: ἀξήθεντα τοῦτον ἐρασθῆναι

<sup>493</sup> Cahen, 1948, p. 254.

<sup>494</sup> De Cuenca (1980, p. 60, n. 64) y D’Alessio (1996, p. 127).

<sup>495</sup> Stephens, 2015, p. 155.

<sup>496</sup> Plantinga, 2004, p. 270.

<sup>497</sup> Traducción propia: “Pues ni Oto ni Orión trajeron consigo un matrimonio feliz”. Optamos aquí por la traducción de la construcción γάμον μνηστεύειν por “traer consigo”, para recoger la idea de que la inadecuada actuación de ambos personajes propició las nupcias fallidas con Ártemis y Hera. Cf. *LSJ* II. promise in marriage, betroth, τινά τινα E. *El.* 313; γάμον μνηστεύειν (with or without τινα) to bring about a marriage for another, help him to a wife, Call. *Dian.* 265, A.R. 2.511:—Pass., τῇ μεμνηστευμένῃ αὐτῷ γυναίκεῖ his betrothed wife, *Ev. Luc.* 2.5.

<sup>498</sup> *Vid.* *Od.* 5.121-124; *Hor. C.* 4.70 ss.; *Hyg. Astr.* 2.34.

τῆς / Ἄρτέμιδος) por lo que fue castigado con la picadura del escorpión que le provoca la muerte (vv. 26-27: τὴν δὲ τὸν σκορπίον ἀνενεγκεῖν κατ' αὐτοῦ, / ὕφ' οὗ κρουσθέντα ἀποθανεῖν), pero también la consecuente catasterización en la constelación homónima por parte de Zeus (v. 22: ἐν τοῖς ἄστροις αὐτὸν ἔθηκεν ὁ Ζεὺς) u otros dioses (vv. 26-28: τοὺς δὲ θεοὺς / ἐλέησαντας αὐτὸν ἐν οὐρανῷ καταστερίσαι). Por lo tanto, Calímaco, a partir de la inclusión de ambos mitos, no pretende solo narrar distintos episodios sobre la dificultad de mantener la virginidad, sino episodios en los que la solución o el castigo pasen por la metamorfosis de alguno de los personajes. En el caso de Oto, es la metamorfosis la que le permite a Ártemis deshacerse de los alóadas y, en lo que respecta a Orión, su muerte es el castigo y la posterior metamorfosis el recuerdo eterno de la victoria de la diosa tras la catasterización tanto de Orión, como del escorpión, proporcionando además el *aition* correspondiente. Bien es cierto que los dos versos calimaqueos solo mencionan a los personajes y sendos finales trágicos para las dos historias (vv. 264-265: οὐδὲ γὰρ Ὀτος, / οὐδὲ μὲν Ὀαρτίων ἀγαθὸν γάμον ἐμνήστευσαν) en consonancia con el resto de episodios prodigiosos que introduce en la colección. Pero lo verdaderamente innovador aquí por parte del de Cirene es la unión de los dos mitos que comparten secuencias narrativas similares y el lugar donde los introduce en el poema, pues acompañan a las sentencias que advierten al lector sobre el ingente poder de la diosa en los últimos versos (v. 258: Ἐφέσου γὰρ ἀεὶ τεὰ τόξα πρόκειται; v. 260: μὴ τις ἀτιμήσῃ τὴν Ἄρτεμιν; v. 262: μηδ' ἐλαφηβολίην μηδ' εὐστοχίην ἐριδαίνειν; v. 264: μηδέ τινα μᾶσθαι τὴν παρθένον; v. 266: μηδὲ χορὸν φεύγειν ἐνιαύσιον). Resulta interesantísimo el hecho de que el tratamiento de la metamorfosis aquí se asemeja en gran medida al tratamiento de Níobe en la composición dedicada a Apolo en la misma colección, en la que emplea dicho mito y figura metamórfica con una función paradigmática, es decir, como *exemplum dissuasorium*, muy oportuno dentro un contexto religioso-cultural<sup>499</sup>. A pesar de lo revelador del uso y función de ambos episodios metamórficos, la crítica tampoco parece haber concedido demasiada importancia a este tipo de relatos prodigiosos en el poema. De hecho, los editores y traductores modernos apenas dedican breves anotaciones al caso de Oto u Orión y cuando lo hacen es solo con el objeto de contextualizar y facilitar así al lector la identificación del mito<sup>500</sup>. Solo Stephens hace mención de la metamorfosis de Orión en su comentario al verso calimaqueo e invita a la lectura de la versión mítica que ofrece el poeta latino Higino (*Astr.* 2.34). Sostiene, a nuestro parecer, muy oportunamente que todo este pasaje final

<sup>499</sup> Williams, 1993, p. 138: “Divine performance is once again measured, quantified and even made the subject of a moralising interpretation”.

<sup>500</sup> Mair (1921, p. 83); Cahen (1948, p. 254); De Cuenca (1980, p. 60); D'Alessio (1996, p. 129).

retoma los principios religiosos más importantes de la diosa Ártemis: “hunting, virginity (which includes the protection of the young), and festival dance”<sup>501</sup>.

#### 2.4. *Himno a Delos* (Εἰς Δῆλον)

No se puede negar la preferencia de Calímaco por las metamorfosis en tanto que se suceden a lo largo de todas las composiciones de la colección, pero bien es cierto que este elemento literario se convierte ahora en el motivo central del himno IV<sup>502</sup>, con el que concluye lo que Giuseppetti denomina la “tetrade poetica avviata dall’ *Inno a Zeus*”<sup>503</sup>. Nos referimos aquí a la metamorfosis de Asteria, que pasará a llamarse entonces Delos, lugar del nacimiento de Apolo. Es precisamente la aparición de esta divinidad menor lo que separa el poema calimaqueo del poema antiguo, es decir, del poema homérico a Apolo, referente indispensable para Calímaco en la composición de su himno<sup>504</sup>. A pesar de que el contenido propiamente dicho no es de invención calimaquea, como ya afirma Fleming, el poeta “does not use the materials he has found through research without discrimination”, sino que demuestra más bien “his intimate knowledge of the myths he treats, and his manner of handling the details offers no jarring inconsistency in the poem as a whole”<sup>505</sup>. En primer lugar, hay que tener en consideración entonces el *Himno Homérico a Apolo*, pues el poema calimaqueo se acerca al modelo clásico no solo por la cantidad de los versos (325 en total), sino porque busca una mayor conexión directa con dicho himno, en lo que respecta a las reminiscencias lingüísticas y la estructura de la *narratio*, según Sier, de ahí que no hable de rivalidad frente al poema antiguo, sino de adaptación contemporánea de un tema tradicional<sup>506</sup>. Calímaco funde así material diverso de los *Himnos Homéricos* como el uso de los diálogos dramáticos<sup>507</sup> para alargar su narrativa, los nombres y el nacimiento del dios, sus hazañas o la relación existente entre el poeta

---

<sup>501</sup> Stephens, 2015, p. 155. La figura mítica de Ártemis también se hace un hueco en el *Himno a Delos*, si aceptamos la propuesta de Giuseppetti que sostiene que la protagonista, Asteria-Delos, “che soprattutto per la sua natura verginale rappresenta una sorta di *alter ego* della dea” (2013, p. 80).

<sup>502</sup> De hecho, Nishimura-Jensen (2000, p. 290) defiende que la cuidada selección calimaquea de los elementos literarios procedentes de la poesía anterior hacen que el *Himno a Delos* se centre mucho más en la figura de la ninfa/isla que en la propia divinidad. La ambigua caracterización de Asteria ofrecía un modelo, cuando menos, tentador que satisfacía tanto al poeta como al lector helenístico.

<sup>503</sup> Giuseppetti, 2013, p. 80. Véase también Hunter (2008, p. 421) y Rawles (2019, p. 79).

<sup>504</sup> Ya desde la concepción de la doble naturaleza de Asteria/Delos, a través del diálogo entre Leto y la ninfa-isla.

<sup>505</sup> Fleming, 1981, p. 18.

<sup>506</sup> Sier, 1993, pp. 177-178.

<sup>507</sup> Stephens también menciona la influencia directa de los coros euripideos aquí (e. g. *IT* 1095-1105; *Ion* 164-169, 919-922).

y la divinidad a la que canta<sup>508</sup>. En concreto Stephens<sup>509</sup> señala también la influencia del *Himno Homérico a Apolo Pitio* por la inclusión de la ira de Apolo contra la ciudad de Tebas, así como la sección dedicada a *Apolo Delio* (vv. 19-164) por la descripción de los festivales en Delos. Sin embargo, es en Píndaro donde se encuentra la primera referencia a Asteria/Delos, protagonista indiscutible del cuarto himno de la colección calimaquea (e. g. Pi. *Pae.* 5.35-48; *Pae.* 7b; frg. 33c S.-M.).

#### 2.4.1. Asteria

Es precisamente en este último fragmento del poema hímnico, frg. 33c (S.-M.), donde se deja entrever el episodio metamórfico con la inclusión del vocativo, πόντου θύγατερ (v. 3), que evoca cómo Asteria se arroja al mar para evitar así su unión con el Olímpico, la aposición χθονὸς εὐρείας ἀκίνητον τέρας (vv. 3-4), el nombre mortal (vv. 4-5: βροτοί / Δᾶλλον κικλήσκουσιν) y el nombre divino (vv. 5-6: μάκαρες δ' ἐν Ὀλύμπῳ / τηλέφαντον<sup>510</sup> κυανέας χθονὸς ἄστρον) de dicha figura mítica. De hecho, Mineur pone de manifiesto que ἄστρον es una posible alusión al propio nombre de la ninfa, recordando sin duda al sintagma calimaqueo ἀστέρι (*Del.* 38)<sup>511</sup>. El fragmento pindárico *Pae.* 5.40-42 (frg. 52e.40-42 S.-M.) alude igualmente al cambio de forma de Asteria en tanto que además de llamarla por su propio nombre explica que es su cuerpo (el de la ninfa) donde los mortales podrán habitar en la posteridad (v. 42: Ἀστερίας δέμας οἰκεῖν). A esto habría de añadirse la información mítica que podemos obtener en el peán 7b como la intención de Asteria (v. 44: Κοίου θυγάτηρ) de no ceder ante el Olímpico (Διὸς οὐκ ἐθέλο[ισα] o la descripción del pasaje metamórfico a través de los indicadores no solo temáticos, sino léxicos como ἄπιστά μ[ο]τι δέδο[ι]κα καμ[ι] (v. 45), que evidencia el carácter prodigioso que acompaña a la metamorfosis (v. 46:

<sup>508</sup> Cf. Fleming, 1981, p. 4.

<sup>509</sup> Stephens, 2015, pp. 159-162. Otras fuentes que anota Stephens son Teognis (5-10), la atribución de Himerio de un peán a Alceo (frg. 307c V.) o el ditirambo 17 de Baquilides. Expresa así que la influencia de este último se aprecia al final del himno calimaqueo con la inclusión del héroe Teseo y las danzas como parte del ritual consagrado a Delos —de ahí la presencia también de los atidógrafos o incluso Tucídides para el origen de las *theoriai* atenienses (e. g. 3.104.3; 3.104.6).

<sup>510</sup> Según Giuseppetti (2013, p. 88), unas primeras reminiscencias sobre la etimología del nombre de Delos ya parecen estar presentes en el *Himno Homérico a Apolo*, pero se aprecian más evidentemente en Pi. *Pae.* 7b. 47, εὐαγέα πέτραν, “sintagma que evoca la paretimología del nome Delo dall’aggettivo δηλος”, así como en frg. 33c.6: τηλέφαντον κυανέας χθονὸς ἄστρον.

<sup>511</sup> Mineur, 1984, p. 84. Rawles, por su parte, apunta que “Asteria’s motion into the sea was the straight-line movement of a shooting star”, lo que explicaría el nuevo nombre de la ninfa tras el ataque de Zeus (2019, p. 81).

εὐαγέα πέτρων φανῆναι[·])<sup>512</sup> que sufrió tras lanzarse desde el Olimpo (v. 46: ἐν πέλ[α]γ[ο]ς ῥιφθεῖσαν)<sup>513</sup>.

Según el programa poético que defiende Calímaco, esto es, Μοῦσαν... λεπταλέην (frg. 1, v. 24) y κελεύθους ἀτρίπτο]υς (frg. 1, vv. 27-28), el de Cirene toma el episodio mítico de Asteria y su conversión en la isla de Delos, expande la narración del nacimiento de Apolo y honra incluso desde antes de la llegada del dios a la isla, lo que revela asimismo “his own capacity for invention”<sup>514</sup>. No es Apolo, sino la propia ninfa/isla la verdadera protagonista de la composición. Fleming ya puso de manifiesto la importancia del motivo de Asteria/Delos dentro del himno —a lo que habríamos de añadir el hecho de que haya constantes referencias a lo largo del poema a la metamorfosis— y destaca también el lugar donde se encuentran precisamente insertas dichas referencias: vv. 36-40; 51-54; 95-128; 203-276. Es, de hecho, la inclinación por las metamorfosis y la dualidad en la naturaleza o caracterización de otros personajes, como sería el caso del río Peneo o las ninfas tesalias entre otros<sup>515</sup>, así como la búsqueda inagotable de contenido etiológico lo que hace innovadora la *compositio*. Ahora bien, en cuanto a la estructura del himno, Pfeiffer divide el poema en una introducción (vv. 1-10), tres secciones preparatorias para el nacimiento de Apolo (vv. 11-27; 28-54; 55-248), la parte central del nacimiento (vv. 294-274), tres secciones más que se centran en describir los rituales que conmemoran la llegada del dios (vv. 275-299; 300-315; 316-324), y la despedida (vv. 325-326)<sup>516</sup>. Las referencias metamórficas se insertan, en su mayor parte, en las tres primeras secciones del himno que coincide precisamente, si atendemos a la afirmación de Fleming<sup>517</sup>, con la parte que lleva el mayor peso del poema en concreto en los versos 55-248. Esta

---

<sup>512</sup> El hincapié puesto en el contexto de la metamorfosis se aprecia especialmente a través de este indicador léxico en tanto que se trata de una forma verbal empleada en gran medida para mostrar la aparición o desaparición de ciertas figuras mitológicas o legendarias como solución metamórfica. Cf. *supra* el apartado 2.2 y 2.3 de esta misma Tesis.

<sup>513</sup> En este peán, de acuerdo con Giuseppetti (2013, p. 95), Delos se asocia aquí a la Asteria hesiódica, aunque su nombre no aparece de forma explícita, sino que se alude a través del sintagma εὐαγέα πέτρων, pero los marineros le atribuyen el nombre de Ortigia “sin dall’inizio e in modo del tutto indipendente dalla sua fissazione nelle acque o dalla nascita di Apollo”.

<sup>514</sup> Fleming, 1981, p. 1.

<sup>515</sup> Y tanto es así que Rawles afirma que “these are all areas, mountains, rivers, all presented as living, moving creatures juts like Asteria herself” (2019, p. 82).

<sup>516</sup> Giuseppetti, a diferencia de Vestrheim (2000), considera que la disposición de la materia narrativa da lugar a una estructura anular (2013, p. 12). Para Vestrheim (2000, pp. 65-66) la estructura de este cuarto himno es “centralized” en tanto que todo el poema gira en torno al nacimiento de Apolo, frente a la estructura “additive” del *Himno a Ártemis* porque “the choice of material seems accidental, it adds one thing to another, and the goddess herself often recedes to the background”. Sin embargo, ni la selección del material mítico del *Himno a Ártemis*, ni la de ninguno de los otros poemas de la colección es accidental, sino que responde a un cuidado proceso de recopilación y selección filológica. Tampoco podemos estar de acuerdo con la afirmación de Vestrheim al decir que el tema principal del *Himno a Delos* es el nacimiento de Apolo, puesto que la constante repetición de la metamorfosis de Asteria y posterior creación de la isla de Delos ocupa la mayor parte de la composición. De hecho, Giuseppetti (2013, p. 61) asegura que Delos “è la figura principale di un paesaggio naturale vivacemente animato” y LaBuff, a pesar de que su análisis se centra en el paralelismo entre la inestable isla de Asteria/Delos y los griegos de Alejandría y el Egeo, considera que Asteria es, sin duda, el personaje principal del himno (2009, p. 22).

<sup>517</sup> Fleming, 1981, p. 2.

primera referencia metamórfica aparece a partir del verso 36 cuando Calímaco opta por sustituir la legendaria Ortigia<sup>518</sup>, el lugar de nacimiento de Ártemis en el himno homérico y único nombre citado en el pasaje de Píndaro (Pi. *Pae.* 7b), por la versión también pindárica de Asteria (*Del.* vv. 36-40)<sup>519</sup>:

[...] οὐνομα δ' ἦν τοι  
 Ἀστερίη τὸ παλαιόν, ἐπεὶ βαθὺν ἦλαο τάφρον  
 οὐρανόθεν φεύγουσα Διὸς γάμον ἀστέρι ἴση.  
 τόφρα μὲν οὐπω τοι χρυσέη ἐπεμίσγετο Λητώ,  
 τόφρα δ' ἔτ' Ἀστερίη σὺ καὶ οὐδέπω ἔκλεο Δῆλος.

Antes tu nombre era Asteria, porque saltaste al profundo océano desde el cielo, huyendo del encuentro sexual con Zeus, igual a un astro. Aun entonces no tenía trato contigo la dorada Leto, aun entonces eras Asteria y no te llamabas Delos todavía.

Según la genealogía hesiódica<sup>520</sup>, Asteria es hermana de Leto (*Th.* 409), hijas de los titanes Ceo y Febe, datos míticos de los que no hace mención Calímaco en el poema de manera intencionada, pues es el lector erudito quien debe leer entre líneas dichas interconexiones<sup>521</sup>. Haslam ya puso de manifiesto que esto es algo común en Calímaco en tanto que en el *Himno a Zeus* tampoco se hace mención de la relación entre Gea y Rea, madre e hija<sup>522</sup>. De hecho, aquí también se infiere por palabras de Apolo que Asteria y Leto no tienen relación alguna (*Del.* 190-192): σὺ δὲ ξυμβάλλεο, μήτηρ· / ἔστι διειδομένη τις ἐν ὕδατι νῆσος ἀραιή, / πλαζομένη πελάγεσσι. La versión de Píndaro que Calímaco sigue aquí en mayor medida refiere que Asteria (v. 37: Ἀστερίη) para evitar la unión sexual con Zeus (v. 38: φεύγουσα Διὸς γάμον), decide lanzarse al mar, metamorfoseada en un astro (v. 38: ἀστέρι ἴση)<sup>523</sup>, de ahí su propio nombre, así como su posterior

<sup>518</sup> Giuseppetti explica que quizá Calímaco excluye del pasaje el nombre de Ortigia para no romper el dualismo entre Asteria y Delos, además de que Ortigia está estrechamente vinculada en favor de Ártemis “quasi del tutto assente” en el cuarto himno (2013, p. 95).

<sup>519</sup> Parece evidente entonces, como sostiene Haslam (1993, pp. 117-118), que Calímaco está aquí fusionando Homero con Píndaro. Además, el hecho de incluir la alternativa de Delos por Ortigia puede deberse a la relación entre Ortigia y el nacimiento de Ártemis, al que en ningún momento se hace referencia en el *Himno a Delos* de Calímaco (Mineur, 1984, p. 83). Nishimura-Jensen (2000, p. 290, n. 12) refiere que Apolodoro (1.21) altera la secuencia describiendo la metamorfosis de Asteria primero en una perdiz, explicando así la asociación de Ortigia con el mito del nacimiento de los dioses gemelos.

<sup>520</sup> Sin embargo, Hesíodo no hace mención del *quasi* encuentro sexual entre Zeus y Asteria, aunque esta misma Asteria está representada en el friso del altar de Zeus, junto a Febe, en Pérgamo, evidenciando la trascendencia del mito (Mineur, 1984, p. 84). Ovidio, por su parte, en la écfrasis del tapiz de Aracne enumera las múltiples aventuras eróticas de Zeus que implican metamorfosis y alude también al pasaje de Asteria, en el que solo aquí se puede leer que Zeus se transforma en un águila, su animal consagrado, para unirse a ella (*Met.* 6.108): *Fecit et Asterien aquila luctante teneri.*

<sup>521</sup> Píndaro, no obstante, sí expresa de forma explícita la relación fraternal entre Leto y Asteria ya que se refiere a esta última con el patronímico Κοιογενής (frg. 33d.3) o Κοίου θυγάτηρ (*Pae.* 7b.44).

<sup>522</sup> Haslam, 1993, p. 120.

<sup>523</sup> Bing (1990, p. 97) considera que se trata de una comparación y no de una metamorfosis, en tanto que las estrellas y el sol son elementos que se emplean para crear comparaciones con los dioses. Con el objeto de ejemplificar su hipótesis, recurre al pasaje del *hAp.* 440-441 y de *Il.* 4.75. Sin embargo, no podemos considerar que el contexto de la comparación sea el mismo en ambos episodios, ya que en el *hAp.* 440-441 la construcción sintáctica que se emplea, ἀστέρι εἰδόμενος μέσῳ ἡματι, es recurrente en muchos otros relatos de metamorfosis que conciernen a las divinidades olímpicas en la epopeya homérica (e. g. *Il.* 2.280; *Il.* 3.121; *Od.* 2.268; *Od.* 6.22). En cambio, el pasaje de la *Iliada* al que hace referencia Bing se inserta dentro de la estructura típica de los símiles en Homero (*Il.* 4.75): οἶον δ' ἀστέρα ἦκε Κρόνου πάϊς ἀγκυλομήτεω.



conversión en la isla que se llamará Delos<sup>524</sup>. Mineur en su comentario a los vv. 28-54 sostiene que Delos “is not a piece of rock, hurled into the sea by some mighty god”, sino que es una ninfa la que salta al mar huyendo de la inminente violación de Zeus y que se quedará flotando “around the Mediterranean ever since, until Apollo was born on her soil”<sup>525</sup>. Se trata entonces de una secuencia narrativa que se repite en la tradición en los mitos metamórficos: persecución erótica (v. 38: Διὸς γάμον), huida (v. 38: φεύγουσα), aquí a modo de καταποντισμός<sup>526</sup>, y metamorfosis (v. 38: ἀστέρι ἴση)<sup>527</sup>. No evidencia el contexto metamórfico solo dicha secuencia narrativa, sino también la propia forma del pasaje seleccionado. Nos referimos aquí a la *brevitas* en cuanto a la narración de la transformación de la ninfa ya que, de hecho, Calímaco solo emplea este sintagma ἀστέρι ἴση para indicar sutilmente que ha acontecido la metamorfosis. El contexto metamórfico es evidente ya en el fragmento de Píndaro, como hemos mencionado más arriba, no solo por la transformación de Asteria como forma de escapatoria ante la presión de Zeus, sino por la mención de un prodigio τέρας (v. 4) y la dualidad en los nombres de la ninfa (v. 6: τηλέφαντον κυανέας χθονὸς ἄστρον)<sup>528</sup>, Delos para los mortales y ἄστρον, es decir, Asteria para los felices dioses. Esta idea sobre la dualidad no solo en su naturaleza, sino también en el nombre de la ninfa/isla la recoge de nuevo Calímaco en el cuarto himno (vv. 51-54)<sup>529</sup>, pues fueron los navegantes (v. 52)<sup>530</sup>, quienes le

<sup>524</sup> D’Alessio, 1996, p. 135, nn. 11-12.

<sup>525</sup> Mineur, 1984, p. 83. Afirma además que el episodio de Asteria deriva probablemente de Homero cuando Atenea salta del Olimpo al campo de batalla y se compara a un astro (*Il.* 4.75: οἶον δ’ ἀστέρα ἦκε Κρόνου πάϊς ἀγκυλομήτεω), con la diferencia, como ya hemos comentado, de que este pasaje se inserta dentro de la estructura típica de los símiles homéricos (οἶον).

<sup>526</sup> Se trata de un motivo recurrente en contextos metamórficos como Apriate en Euforión (*Tracio*, frg. 27 CA) o en la colección calimaquea con la figura de Britomartis (*Dian.* 189-205). Cf. Gallini (1963) y Forbes Irving (1990). Por ello Giuseppetti considera que la “metamorfosi è racchiusa... del uso salto in mare” (2013, p. 97).

<sup>527</sup> Esta secuencia narrativa que comienza con la persecución o, al menos, la presencia del elemento erótico se adapta a la perfección al género elegíaco, como evidencia Partenio, por ejemplo en relato de Dafne y Apolo (Parth. 15.4), en el que la metamorfosis se convierte en la única solución para evitar la violación de la ninfa: καὶ ὁ μὲν δὴ κατὰ θεῶν βούλησιν ἀφανὴς γίνεται· Ἀπόλλωνα δὲ Δάφνη ἐπ’ αὐτὴν ἰόντα προῖδομένη, μάλα ἐρρωμένως ἔφευγεν· ὡς δὲ συνεδιώκετο, παρὰ Διὸς αἰτεῖται ἐξ ἀνθρώπων ἀπαλλαγῆναι· καὶ αὐτὴν φασὶ γενέσθαι τὸ δένδρον τὸ ἐπικληθὲν ἄπ’ ἐκείνης δάφνην. A esto hay que añadir la reescritura elegíaca precisamente del mito de Asteria en el fragmento papiráceo *POxy.* 4711 frg. 1 (verso).

<sup>528</sup> Nishimura-Jensen (2000, p. 289) asimismo afirma que el poema pindárico no solo contrasta “Delos’ fixedness” (ἀκίνητον, frg. 33c.2) con su libre capacidad de movimiento anteriormente “(φορητά, fr. 33d.1)”, sino que también contrasta su doble naturaleza debido a “her mortal and immortal names”.

<sup>529</sup> Afirma acertadamente Giuseppetti (2003, p. 95) que los nombres que se le otorgan a Asteria/Delos en el poema alejandrino corresponden con las distintas fases de la protagonista, como hemos también evidenciado, pues el nombre de Asteria antecede al nacimiento de Apolo, mientras que el nombre de Delos evidencia el momento posterior a la metamorfosis, de ahí que Calímaco ponga especial énfasis en la dualidad no solo en el aspecto físico de la ninfa/isla, sino también en la dualidad onomástica de esta.

<sup>530</sup> Williams (1993, p. 221) sugiere que debe haber una razón especial que explique el anacronismo del verso 52 pues, de acuerdo con la tradición, la primera nave que surcó los mares fue la Argo, mucho tiempo después de la conversión de Asteria en formación geológica y mucho después del nacimiento de Apolo. Esta razón especial que justifica el anacronismo, según Williams, debe ser una conexión etiológica o etimológica de la que quiere dejar constancia el poeta, pues son precisamente estos marineros los que “point up the transformation of Delos from flotsam to fixture” y quienes le conceden asimismo su nuevo nombre.

conceden el nombre de Delos (v. 52), en lugar de Asteria (v. 53), a partir del juego etimológico visible (δῆλος) e invisible (ἄδηλος) del nuevo nombre de la ninfa/isla<sup>531</sup>:

ἦνίκα δ' Ἀπόλλωνι γενέθλιον οὐδας ὑπέσχεες,  
τοῦτό τοι ἀντημοιβὸν ἀλίπλοοι οὔνομ' ἔθεντο,  
οὔνεκεν οὐκέτ' ἄδηλος ἐπέπλεες, ἀλλ' ἐνὶ πόντου  
κύμασιν Αἰγαίοιο ποδῶν ἐνεθήκαο ρίζας.

Pero cuando a Apolo tu suelo natalicio entregaste, este nombre que se te adecua te lo concedieron los marineros, puesto que ya no navegabas invisible, sino que en las olas del mar Egeo habías establecido las raíces de tus pies.

Mineur, a propósito de este pasaje, considera que “there is no essential difference between the nymph and the island”<sup>532</sup>, porque el hecho de que Calímaco se encuentre en una constante oscilación entre la ninfa y la isla es una de las características esenciales de la composición<sup>533</sup>. Precisamente el sintagma ποδῶν... ρίζας colabora en mantener dicha ambigüedad en cuanto al doble aspecto de Asteria, de ahí que Bing se pregunte “Is she a geographical location with roots... or is she a nymph?”<sup>534</sup>. Según Henrich<sup>535</sup>, Calímaco hace especial hincapié en las partes del cuerpo, no solo en el cuarto himno, sino en toda la colección porque considera que es esencial para el concepto antropomórfico de la divinidad. Pero además el hecho de que la ninfa/isla fuera o no invisible (δῆλος o ἄδηλος) no solo se refiere a que ella se iba trasladando por el mar, de manera que en ocasiones era contemplada por los marineros, sino que esto alude al mismo tiempo a la capacidad de la ninfa de hacerse visible o no, lo que encajaría a la perfección con la yuxtaposición de la metamorfosis y la revelación epifánica (*Del.* 260 ss.). Es por ello por lo que Calímaco consigue equiparar “the idea of unfixed with that of unseen”<sup>536</sup>.

---

<sup>531</sup> Sobre este juego etimológico, *vid.* D'Alessio, 1996, p. 137, n. 19.

<sup>532</sup> Mineur, 1984, p. 60.

<sup>533</sup> A esto habríamos de añadir que Calímaco incluye en la *narratio* otros relatos metamórficos secundarios que acompañan la transformación principal de Asteria, e. g. Níobe (*Del.* 95-97) o Apolo (*Del.* 86).

<sup>534</sup> Bing, 1990, pp. 108-109.

<sup>535</sup> Henrichs, 1993, pp. 142-144.

<sup>536</sup> Fleming, 1981, p. 13. También Mineur habla en este pasaje de epifanía, aunque no relaciona dicha manifestación divina con el momento de la metamorfosis, que ejecuta la ninfa sobre sí misma. Por el contrario, resulta muy interesante el siguiente comentario sobre la inclusión calímaquea de los elementos propiamente tradicionales de los *Himnos Homéricos*: “though often in a slightly altered form, as can be expected in a Hellenistic poem” (Mineur, 1984, p. 5). Precisamente los elementos de la metamorfosis, la epifanía y el componente etiológico son los que hacen del himno cuarto de la colección un *exemplum* del *modus operandi* de la literatura del Helenismo, sobre todo del género poético.

#### 2.4.2. Otros episodios metamórficos: montañas, ríos, ninfas

De nuevo, las metamorfosis vuelven a hacer acto de presencia en esta sección del himno, la que soporta precisamente el mayor peso de todo el poema<sup>537</sup>. A pesar de que las distintas metamorfosis de Asteria son el motivo central de toda la composición, es decir, el elemento que justifica la propia existencia del himno —la alabanza a la divinidad menor Asteria/Delos—, Calímaco trata de intercalar otras agudas referencias a episodios metamórficos que concedan asimismo, si no una simetría exacta, al menos equilibrio en la estructura del himno y de la colección<sup>538</sup>. Este es el caso de la referencia a Níobe y las ninfas tesalides (¿Cirene?) o la insinuada capacidad metamórfica del propio Apolo. El equilibrio temático que ofrece la inserción de ambas alusiones míticas se aprecia en que en el himno II Calímaco ya ha narrado brevemente el castigo y la metamorfosis de la deslenguada Níobe como *exemplum disuasorium*, así como la metamorfosis de Febo en cuervo o el rapto y matrimonio de la ninfa Cirene, epónimo de la ciudad que fundó el dios, a la que vuelve a aludir en el *Himno a Ártemis* (vv. 206 ss.).

Ahora bien, en el cuarto himno, antes de comenzar Apolo, en su función de vate profético, su advertencia contra la ninfa/ciudad Tebas por no haber aceptado a Leto en tierras beocias (vv. 87 ss.), Calímaco introduce el epíteto ὑποκόλπιος (v. 86), referido a Apolo. Dicho epíteto explica que el dios se encuentra todavía en el seno materno cuando empieza a vaticinar el futuro de Tebas y de su petrificada reina (*Sch. Call. Del.* 96: τῆς Νιόβης· ἐν Θήβαις γὰρ κατόκει). Es precisamente la siguiente puntualización de Mineur la que lleva a considerar que el juego etimológico que aquí propone Calímaco tiene una doble intención: “Ἵποκόλπιος is possibly an allusion to the Apolline cult-epithet Δελφίνιος, explained in *h.Ap.* 493ff. as referring to the god’s metamorphosis into a dolphin, but in Hellenistic times also associated with the dragon’s name Δελφύνη (cf. *Call fr.* 88), and so again with δελφύς ‘womb’”<sup>539</sup>. Por una parte, el epíteto ὑποκόλπιος adelanta al lector la caracterización más importante de Apolo como divinidad profética, pero por otra parte evoca el *Himno Homérico* así como el segundo de los himnos de su colección, pues en ambas composiciones las metamorfosis (delfín y cuervo) forman parte de las grandes hazañas del dios como guía, bien para los cretenses, bien para Bato, dando lugar al mismo tiempo a correspondientes *aitia* culturales.

<sup>537</sup> Fleming, 1981, p. 2.

<sup>538</sup> La constante anticipación y evocaciones de imágenes, motivos o personajes, como aquí la mención de Níobe o la presumible metamorfosis de Apolo, revela uno de los principios de composición de Calímaco, esto es, la búsqueda de simetría en la estructura no solo del himno cuarto sino de toda la colección (cf. Fleming, 1981, p. 7). No obstante, Schmiel defiende, a partir de un análisis de la temática y la estructura del *Himno a Delos*, que el poema de Calímaco es una obra maestra que procede precisamente de la estructura simétrica y la repeticiones de palabras e ideas que “call attention to these relationships and reversals” (1987, p. 55).

<sup>539</sup> Cf. *h.Ap.* 492-496: ὡς μὲν ἐγὼ τὸ πρῶτον ἐν ἠεροειδέϊ πόντῳ / εἰδόμενος δελφῖνι θεῆς ἐπὶ νηὸς ὄρουσα, / ὡς ἐμοὶ εὔχεσθαι δελφινίῳ· αὐτὰρ ὁ βωμὸς / αὐτὸς δέλφειος καὶ ἐπόψιος ἔσσεται αἰεὶ.

Los epítetos son, *de facto*, parte indispensable en los himnos de Calímaco pues se encargan de conectar al dios con su genealogía, lugar de nacimiento, propiedades y función del dios, lugares de culto, festivales u honores. Así la inclusión de los epítetos ayudan al lector *doctus* a comprender cómo los dioses promulgan su divinidad en la colección calimaquea. Además, no todos los epítetos describen una cualidad estática de los dioses, como sus poderes divinos, sino que describen a estos en acción, ganándose su fama y alabanza por parte de los mortales<sup>540</sup>.

En este mismo pasaje aparece de nuevo la figura de Níobe y la función del mito es similar a la que leímos en el *Himno a Apolo* de la misma colección<sup>541</sup>. Ahora en la *narratio* es Apolo, desde el vientre materno, quien como vate se dirige a la ninfa Tebas, de nuevo otro epónimo de la ciudad, para advertirle del castigo que recibirán los habitantes tebanos de parte del dios por culpa de la deslenguada Níobe (vv. 95-97): φεῦγε πρόσω· ταχινός σε κιγήσομαι αἵματι λούσων / τόξον ἐμόν· σὺ δὲ τέκνα κακογλώσσοιο γυναικός / ἔλλαχες. No será Tebas su nodriza sin duda alguna ni tampoco las ciudades de Acaya, aunque se detiene en Tesalia junto al Peneo que propicia un nuevo diálogo ahora entre la errante Leto y el dios-río (v. 109 ss.). Leto pide a las descendientes de Peneo (v. 109: ποταμοῦ γένος), las ninfas tesalias<sup>542</sup>, que imploren a su padre que detenga el curso del río (v. 110: κοιμηῆσαι μέγα χεῦμα), que acaricien la barbilla de Peneo (v. 110: περιπλέξασθε γενεῖω) y que supliquen por la propia diosa (v. 111: λισσόμεναι τὰ Ζητὸς ἐν ὕδατι τέκνα τεκέσθαι). Calímaco describe durante todo el pasaje a Peneo en forma antropomórfica, bien con la mención de la barbilla (v. 110: γενεῖω), con los veloces pies (v. 114: ταχινοὶ πόδες) y con las lágrimas (v. 121: δάκρυα λείβων) que brotan a causa de las súplicas de Leto, su sufrimiento ante la decisión que debe tomar (v. 129: τλήσομαι εἶνεκα σεῖο) o la posibilidad de su muerte si finalmente acoge a Leto (vv. 127-128: ἢ ἀπολέσθαι / ἠδὲ τί τοι Πηνειόν)<sup>543</sup>.

---

<sup>540</sup> Para la conexión entre la *performance* del ritual y la *performance* poética, *vid.* Henrichs, 1993, pp. 132-133.

<sup>541</sup> Sobre la secuencia crimen y castigo en el *Himno a Delos*, cf. McKay (1969).

<sup>542</sup> Entre las ninfas tesalias, apunta Mair (1921, p. 94), se encuentran Ifis, Trica, Menipe, Dafne y Cirene. D'Alessio (n. 43, p. 145) señala sobre Dafne que la ninfa es "protagonista di una celebre fuga dall' amplesso di Apollo" creando así un paralelismo con la historia que concierne al himno cuarto: la huida de la ninfa Asteria del encuentro sexual con Zeus. Curiosamente De Cuenca destaca solo a Dafne y Cirene como descendientes del Peneo, las dos ninfas implicadas en contextos metamórficos (1980, p. 67, n. 47). Bing (1990, pp. 95-96) pone de manifiesto que el motivo de la huida de la ninfa es común y aparece ya en las *Ciprias* (frg. 7) o en la propia colección calimaquea (*Dian.* 195-198) con el rapto de Britomartis que le concede etiológicamente el nombre de Dictina. Sobre el gesto de súplica de las ninfas tesalias a su padre Peneo y el pasaje calimaqueo en *In Dianam*, cf. Gigante Lanzara (1990, p. 103). Giuseppetti (2013, p. 82) destaca la analogía que asocia Asteria-Delos a la ninfa Britomartis-Dictina, porque ambos mitos comparten elementos constitutivos: el salto al mar, la persecución erótica (Zeus y Minos), la caída al agua, una nueva existencia, un nuevo nombre y la entrada en la esfera cultural.

<sup>543</sup> En el verso 119 Calímaco inserta una nueva referencia a otro episodio metamórfico que el lector ilustrado debe identificar. Llama al monte Πήλιον, ὃ Φιλύρης νυμφήιον, es decir, el antro nupcial de Filira, quien de acuerdo con la tradición metamórfica se une a Cronos, metamorfoseado en un caballo, de ahí la explicación de la dualidad en la naturaleza de su hijo, Quirón. Se trata de un relato que también incluye Apolonio de Rodas en sus *Argonáuticas* (2.1228 ss.).

Así, la descripción ambigua en cuanto a la naturaleza de Asteria/Delos se amplía ahora con la de otros personajes o lugares geográficos, de ahí que hagamos nuestra la acertadísima afirmación de Fleming cuando sostiene que “Callimachus blurs the distinction between geographical entity and nymph or spirit of the lands who flee Leto’s approach”<sup>544</sup>. Esta ambigüedad en la presentación de los distintos personajes míticos comienza con la propia Asteria, elemento como también sostiene Giuseppetti crucial del relato y de la base de la compleja caracterización de esta como figura mítica<sup>545</sup>, pero se extiende asimismo al resto de lugares geográficos por los que deambula Leto, como es el caso de la descripción antropomórfica del dios-río Peneo<sup>546</sup> —sin mención explícita a su capacidad de transformación— y otros sitios geográficos como el movimiento del pelo del monte Helicón (vv. 81-82), la advertencia de Apolo a la ninfa Tebas (vv. 88-97) o el momento en el que las hijas del Ísmeno agarran al propio dios-río con las manos (vv. 76-77)<sup>547</sup>. Y tanto es así que Giuseppetti considera que no “vi è elemento —fonti, fiumi, montagne, isole o intere regioni— che non prenda vita dinanzi agli occhi del lettore”<sup>548</sup>. Esto deja entrever el carácter paradoxográfico de todo el relato en el que los distintos episodios metamórficos a los que alude Calímaco encajan y complementan a la perfección la caracterización de Asteria y toda la composición<sup>549</sup>. Por ello Williams, a partir de la ambigua representación de Asteria/Delos, defiende que no hay que leer el pasaje —y el himno completo, de hecho— desde un punto de vista realista, sino que más bien

<sup>544</sup> Fleming, 1981, p. 6. La misma idea defiende Rawles, pero va un poco más allá relacionando, en lo que respecta a la dualidad en la caracterización de la naturaleza, a Calímaco y Teócrito, al afirmar que el sentido de la “emotion, nature and the sacred intertwined” en el *Himno a Delos* “seems as close as Callimachus gets to the world of Theocritus’ bucolic poems” (2019, p. 83).

<sup>545</sup> Giuseppetti, 2013, p. 87. De hecho, Rawles considera que la identificación antropomórfica de todas estas divinidades menores es una cuestión central en un himno que está dedicado a una diosa, que es en realidad una isla (2019, p. 83).

<sup>546</sup> Cf. Nishimura-Jensen, 2000, p. 290, n. 11.

<sup>547</sup> A todos estos episodios hay que añadir el caso de Melia (vv. 79-85), cuando el *speaker* del himno llama al árbol de la ninfa, ὄρυς, evidenciando el juego etimológico con las ninfas Hamadriades, como sostiene Klooster (2012, p. 10). Klooster analiza en su trabajo el paisaje animado en el *Himno a Delos* a través de la relación entre lo divino, el antropomorfismo y lo inanimado. La ambigüedad en la caracterización de las montañas, ríos o árboles en el poema calimaqueo lleva a Klooster a plantearse si todos los enclaves geográficos están habitados por divinidades y si estas divinidades y sus enclaves son indivisibles, como también se plantea Rawles en su trabajo sobre los himnos calimaqueos (2019). Así Klooster defiende el recurso literario de la personificación —que no la metáfora— como medio para explicar la inserción aquí de estos episodios míticos. Estaríamos de acuerdo en este punto si el motivo central del poema no fuera precisamente la metamorfosis, ambiguamente representada, de Asteria/Delos. En suma, Calímaco pretende rodear la oscura transformación geológica de la ninfa de otros pasajes análogos al episodio metamórfico central. Giuseppetti (2013, p. 62) también habla de personificación de un ente natural para todo este pasaje “tavolta considerato alla tregua di divinità”, pues es un tópico que se aprecia ya en la poesía y arte de la época arcaica. Para justificar su hipótesis de la personificación del entorno natural se apoya en el pasaje homérico del encuentro entre Aquiles y el dios-río Escamandro (*Il.* 21.213). Pero precisamente este ejemplo homérico contradice por completo su teoría en tanto que Escamandro se dirige a Aquiles, ἄνερι εἰσάμενος, es decir, tras haber adquirido la figura de un hombre. Se trata de un pasaje metamórfico que aparece de manera recurrente en la obra homérica pues la divinidad no suele presentarse en su verdadera forma ante los mortales, sino metamorfoseados en distintos seres o entes. Además, la estructura sintáctica de ἄνερι εἰσάμενος forma parte del léxico propio de la descripción de metamorfosis, como se puede leer tanto en la epopeya apoloniana como en el último himno de la colección de Calímaco. Sí coincidimos con Giuseppetti (2013, p. 62), no obstante, en que el de Cirene parece insistir de un modo particular en la incierta distinción entre enclave geográfico y divinidad epónima.

<sup>548</sup> Giuseppetti, 2013, pp. 61-62.

<sup>549</sup> Estos episodios metamórficos son Dafne, Cirene, Peneo, Ísmeno, Níobe, Melia, Tebas o el propio Apolo, además del caso especial de Asteria.

Calímaco explore “the frontiers of experience and to broaden the logical and matter-of-fact view of reality”<sup>550</sup> y es precisamente el modo de representación del resto de la naturaleza y geografía insertada en el relato lo que fortalece dicha hipótesis<sup>551</sup>.

### 2.4.3. Asteria-Delos

Siguiendo la secuencia narrativa de la errante Leto (vv. 70-196) que marcha entre regiones, ríos, ciudades, montañas e islas, Apolo en su función de vate vuelve a alzarse en primera persona para indicarle a Leto que se detenga precisamente en una pequeña isla (v. 191: νῆσος ἀραιή) errante (v. 192: πλαζομένη<sup>552</sup> πελάγεσσι) que se hace visible (v. 191: διειδομένη)<sup>553</sup>, porque es allí donde será bien recibida (v. 195: κείνην γὰρ ἐλεύσει εἰς ἐθέλουσαν). Es el momento en el que Asteria se alza también en primera persona para invocar a la diosa Leto y concederle su suelo o, mejor dicho, su propio cuerpo como lugar de nacimiento de Apolo (vv. 203-204): “Ἥρη, τοῦτό με ῥέξον ὃ τοι φίλον· οὐ γὰρ ἀπειλᾶς / ὑμετέρας ἐφύλαξα· πέρα, πέρα εἰς ἐμέ, Λητοῖ”. Hacemos especial hincapié en el ofrecimiento de su propio cuerpo, porque no podemos afirmar a partir solo de la lectura de estos pasajes seleccionados si Calímaco describe a la ninfa todavía como una divinidad antropomórfica o ya como una formación geológica, tras la metamorfosis anunciada en el verso 13: πόντῳ ἐνεστήρικται<sup>554</sup>. El de Cirene no informa explícitamente, pero a su vez de forma deliberada,

<sup>550</sup> La cita completa continúa así: “by fusing it with instinctual, subconscious, and dream experience in order to achieve an absolute or ‘super’ reality” (Williams, 1993, p. 224). Bien es cierto que este enfoque freudiano, en cuanto a la creación de una “super-reality”, no hace justicia a la labor erudita y filológica de Calímaco, pero tampoco podemos estar de acuerdo con Klooster (2012, p. 5) cuando asegura que Calímaco solo intenta aquí poner encima de la mesa las contradicciones inherentes a las representaciones poéticas anteriores sobre los lugares animados. Quizá la ambigüedad en la representación y caracterización de la naturaleza, que a veces parece más una ensoñación, al modo de Apolonio en las *Argonáuticas* precisamente en el libro cuarto, es el resultado de la combinación de la inclinación científica por cuestiones histórico-geográficas y los elementos míticos tradicionales.

<sup>551</sup> Se trata, además, del mismo modo de presentación que Apolonio de Rodas emplea en las *Argonáuticas* en lo que respecta a la naturaleza y geografía de los distintos lugares que atraviesan los marineros de la Argo, relacionados asimismo con la metamorfosis y epifanía de las divinidades locales con las que se encuentran. Bauer (1970, p. 3) ya manifestó que las *Argonáuticas* “is the most obvious example of the new literary sensitivity to geography” y ofrece además “an interesting example of how the poet could combine newly discovered geographical facts with traditional mythical geography”. Por tanto, esta afirmación también se puede aplicar a Calímaco ya que el de Cirene se interesó por cuestiones geográficas, sobre todo en el cuarto himno de la colección. Al respecto, Bauer también asegura que esto demuestra que Calímaco fue un verdadero hombre de su tiempo, “influenced by the scientific as well as the poetic trends current the Ptolemaic age” (1970, p. 5).

<sup>552</sup> Para un análisis de esta forma verbal en comparación con otros pasajes de las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas, véase Nishimura-Jensen, 2000, pp. 287-317.

<sup>553</sup> La aparición/desaparición de Asteria como solución metamórfica se evidencia de nuevo aquí gracias al escoliasta que señala que διειδομένη es un sinónimo de φαινομένη (*Sch. Call. Del.* 191a).

<sup>554</sup> De nuevo Calímaco emplea el verbo στηρίζω en contextos metamórficos, como ya hiciera en el segundo himno para aludir a la petrificación de Níobe. Giuseppetti asegura que la “immutabilità non allude soltanto all’ evento cruciale della fissazione della isola nelle acque, su cui pure insiste il v. 13 con πόντῳ ἐνεστήρικται, ma sottolinea implicitamente l’ambiguità esistenziale della protagonista”, es decir, una isla rocosa o una ninfa “ostinata nella sua determinazione dinanzi alla violenza di Zeus e alle minacce di Era” (2013, p. 209). Resulta, cuando menos, interesante la anotación de Giuseppetti (2013, p. 96) sobre la propia etimología del nombre de Asteria. Ahora, se pone en relación el nombre de la ninfa con la forma verbal στηρίζω (*Call. Del.* 13: πόντῳ ἐνεστήρικται) a partir de στερός, por lo que si estas formas indican estabilidad, Α-στερή significaría precisamente lo contrario (cf. Chantraine, *DELG*, s. u. στείρα (2); Ukleja, 2005, pp. 274-275).

cuándo vuelve la ninfa a su estado original después de huir del Olimpo, ἀστέρι ἴση (v. 38), ni en qué estado se encuentra vagando por el mar ni bajo qué forma llama o invoca a Leto<sup>555</sup>. Da la impresión entonces de que Calímaco deja a criterio del lector cómo y cuándo se hace visible la ninfa evidenciando entre líneas el carácter metamórfico y, por ende, paradoxográfico de todo el pasaje.

Esta intencionada presentación de la dualidad en la naturaleza de Asteria/Delos se pone de manifiesto a lo largo de todo el himno, desde los primeros compases del poema. Recordemos cómo el *speaker* introduce imágenes de la apariencia física de la ninfa en los versos 5-9 cuando la considera nodriza de Apolo y, en consecuencia, realiza las funciones correspondientes a este privilegiado estatus. Además, a esto habríamos de añadir el hecho de que, como también apunta Nishimura-Jensen<sup>556</sup>, la inserción del sintagma μετ' ἴχνια (v. 19) evidencia la descripción “humorously anthropomorphic” de la ninfa/isla. Se puede afirmar entonces que Calímaco deliberadamente ofrece en la *compositio* una fusión entre el lugar geográfico y la divinidad epónimo. No olvidemos que incluso en la descripción de la primera metamorfosis de Asteria, Calímaco la presenta encajando sus pies en el mar (vv. 53-54: ἀλλ' ἐνὶ πόντου / κύμασιν Αἰγαίου ποδῶν ἐνεθήκαο ῥίζας), de acuerdo con la ambigua caracterización que también se aprecia en el frg. 33d de Píndaro, ahora aquí con la mención de las sandalias de Asteria en lugar de los pies: πέτ' ῥαν ἰάδαμαντοπέδιλοι (v. 8)<sup>557</sup>.

Esto lleva a considerar que no solo tiene lugar una metamorfosis, sino que Asteria lleva a cabo varias transformaciones a lo largo del himno, primero su conversión en astro para bajar del Olimpo (v. 38: ἀστέρι ἴση). Luego se infiere su retorno a su forma original si atendemos a las características antropomórficas con las que se describe a esta divinidad menor en las distintas secciones de la composición<sup>558</sup>. Así, entendemos que la ninfa/isla varía su aspecto, dependiendo de si quiere hacerse visible a los mortales o no, de ahí el *aition* etimológico del nombre mortal de Delos (δῆλος/ἄδηλος). Es a partir del verso 259 cuando, de acuerdo con Mineur<sup>559</sup>, Asteria se hace completamente visible al mundo mortal y divino, convirtiéndose desde ese preciso momento en la

<sup>555</sup> De hecho, Nishimura-Jensen (2000, p. 290) sostiene que en “Callimachus’ hymn, it is never clear whether these islands are to be considered geological formations or divine beings”. A esto hay que añadir el hecho de que no solo son las islas las que no se pueden diferenciar, sino también regiones como Tebas o las montañas y ríos como el caso del Peneo. No obstante, según Nishimura-Jensen (2000, p. 292, n. 14), el momento en el que finalmente Asteria se transforma en la isla tiene lugar tras la bienvenida a Leto (vv. 203-204).

<sup>556</sup> Nishimura-Jensen, 2000, p. 290.

<sup>557</sup> Para Nishimura-Jensen (2000, p. 291), la “tension between her various incarnations remains in Callimachus’ playful way of describing her steadiness”.

<sup>558</sup> La metamorfosis geológica final de Asteria como isla de Delos crea asimismo una paradoja (Bing, 1990) puesto que es Asteria, la que por naturaleza era errante, la única formación natural que termina deteniéndose. Por ello Vestrheim señala que esta paradoja es difícil de representar en un entorno épico, ya que los “epic gods are *imagined as anthropomorphic*” (2000, p. 66). En concreto Vestrheim expone esta idea a través del *exemplum* de Melia (vv. 79-82). Parece que “at least the nymphs do not have an independent existence”, por lo que el de Cirene “also leaves us in doubt as to the status of the gods, or spirits, of landscapes, rivers, etc.” (2000, p. 67).

<sup>559</sup> Mineur (1984).

isla que luego sufrirá una última metamorfosis: su conversión en oro. Damos respuesta con el análisis de esta secuencia metamórfica sin precedente en la tradición grecolatina a la pregunta que se hace Williams: *yet another metamorphosis?*<sup>560</sup>. En efecto, se trata de una sucesión de transformaciones que comienza cuando la ninfa decide escapar de la unión sexual con Zeus y que finaliza con el dorado de la ya formación geológica. Williams, no obstante, manifiesta ciertas dudas sobre el carácter metamórfico del pasaje en el que se describe la bajada de Asteria del Olimpo y no es baladí el hecho de que se plantee esta cuestión. Es precisamente la delimitación de dónde y cuándo Calímaco inserta y describe los distintos procesos de las metamorfosis de Asteria la que complica el análisis de este elemento literario dentro del himno. Parece que Calímaco tiene un particular interés en no evidenciar si las transformaciones de Asteria terminan de llevarse a cabo o no, sino que más bien la muestra siempre a medio camino entre su aspecto de ninfa o formación geológica. De acuerdo con Nishimura-Jensen y Williams, Calímaco pretende representar una visión desordenada y caótica del mundo hasta el encuentro entre las dos hermanas, Asteria y Leto, en el que comienza la irreversible metamorfosis en piedra y luego en oro<sup>561</sup>.

Este encuentro que hace coincidir la metamorfosis y la epifanía dicta el comienzo del proceso definitivo en el aspecto de Asteria y conduce curiosamente no solo a la ansiada estabilidad de la ninfa/isla, sino también de la propia Leto. Según el patrón léxico y descriptivo del microgénero de la metamorfosis narradas en lengua griega, que Calímaco comienza a dejar ver en su colección, la petrificación de Asteria no se presenta explícitamente, es decir, a vista de todos, pero sí se deja entrever en tanto que en el verso 197 el *speaker* del himno la sigue llamando *Ἀστερίη*, pero pocos versos después, esta queda silenciada tras la bienvenida a Leto (vv. 203-204): “Ἥρη, τοῦτό με ῥέξον ὃ τοι φίλον· οὐ γὰρ ἀπειλάς / ὑμετέρας ἐφύλαξα· πέρα, πέρα εἰς ἐμέ, Λητοῖ”. El lector *doctus* es el que debe inferir que el proceso metamórfico se está ejecutando, en tanto que no se le permite la visualización del momento prodigioso. Calímaco nos impide ser testigos de la transformación y, con este objetivo, traslada la *narratio* incluso al plano olímpico en el que presenciamos ahora el encuentro entre la mensajera divina Iris, κύων... Ἀρτέμιδος (vv. 228-229), y

<sup>560</sup> Zanker en Williams (1993, p. 221, n. 25) sostiene que el *speaker* del himno “takes care to remain faithful to our experience of nature or reality and avoids offending our sense of what is credible”. Webster parece seguir esta visión realista o más racionalizada del pasaje (1993, p. 221, n. 25): “There seems to be a contradiction between this conception of islands that run away and the other conception of Delos as the wandering island among fixed islands”. Sin embargo, el aura paradoxográfica del himno, sobre todo a partir de la primera metamorfosis de Asteria, aleja nuestro comentario de ambas hipótesis. De hecho, tampoco podemos compartir la afirmación de Hutchinson (Williams, 1993, p. 221, n. 25) cuando defiende que solo en el verso 266 Delos se presenta por primera vez tanto en forma humana como en forma de isla, porque desde el propio comienzo del poema la dualidad en la naturaleza de esta figura mítica está servida. Es por ello por lo que Williams (1993, p. 221, n. 25) afirma que Delos no es una “ordinary island” porque ella, Asteria, a diferencia de otras formaciones geológicas, se ha formado a partir de un momento clave y trascendental en toda la *compositio*, esto es, la metamorfosis ya que “she had fled like a star”.

<sup>561</sup> Nishimura-Jensen (2000, p. 292, n. 14) y Williams (1993, p. 222).



la diosa Hera. Traslada la visión del lector al mundo divino, al Olimpo, mientras que la metamorfosis tiene lugar, de ahí que Iris se refiera a la ninfa/isla como Asteria todavía, ya que el proceso de cambio no había terminado (vv. 224-225: Ἀστερίη)<sup>562</sup>. Lejos de la venganza implacable de Hera que el lector espera, la indulgencia de esta para con Asteria remite de nuevo al comienzo del poema, en concreto, al origen de la isla a partir de la huida metamórfica de la ninfa (vv. 247-248): ἀλλά μιν ἔκπαγλόν τι σεβίζομαι, οὐνεκ’ ἐμεῖο / δέμνιον οὐκ ἐπάτησε, Διὸς δ’ ἀνθείλετο πόντον’. Así, Calímaco revela, si no una estructura simétrica, al menos sí equilibrada que conecta no solo cada himno de un modo particular, sino también en su conjunto.

Tras el perdón concedido por parte de Hera, Calímaco dirige nuestra mirada de nuevo ahora hacia Delos (v. 252: περὶ Δῆλον) para presenciar el nacimiento de Apolo (v. 255: ὁ δ’ ἔκθορεν). Hacemos nuestra entonces la acertada afirmación de Nishimura-Jensen sobre la metamorfosis final y ya sin retorno de la ninfa/isla: “The birth of Apollo acts as the catalyst for the final metamorphosis into a fixed island named Delos. The steadiness of her later existence contrasts with her earlier, nomadic lifestyle, and the emphasis on naming offers a semblance of order”<sup>563</sup>. Y al motivo central del himno, esto es, la metamorfosis o distintas metamorfosis de Asteria, habríamos de añadir una última transformación, puesto que, tras la formación geológica y el nacimiento de Apolo, Delos (v. 260: Δῆλε)<sup>564</sup> es bendecida con una nueva transformación en oro (v. 260)<sup>565</sup>: χρύσεά τοι τότε πάντα θεμείλια γείνετο<sup>566</sup> Δῆλε. No se podría afirmar entonces que el proceso metamórfico finaliza hasta que ella misma, Asteria/Delos, así lo refiere: καὶ ἔσσομαι οὐκέτι πλαγκτή (v. 273). A la metamorfosis le sigue entonces el correspondiente *aition*, propio de estos contextos míticos, en este caso cultual que se prometía precisamente desde el principio de la *narratio*: τῷ καὶ νησάων

<sup>562</sup> Hay que destacar especialmente las anáforas en sendos versos que evidencian la importancia de Asteria y su metamorfosis dentro de esta sección final del himno (Call. *Del.* 224-225): Ἀστερίη δ’ ὄνομασι παρερχομένην ἐκάλεσεν, / Ἀστερίη, πόντοιο κακὸν σάρων· οἴσθα καὶ αὐτή. De nuevo, el recurso literario de la anáfora evidencia pocos versos después la metamorfosis de la formación geológica en oro (vv. 260-263): χρύσεά τοι τότε πάντα θεμείλια γείνετο Δῆλε, / χρυσῶ δὲ τροχόεσσα πανήμερος ἔρρεε λίμνη, / χρύσειον δ’ ἐκόμησε γενέθλιον ἔρνος ἐλαίης, / χρυσῶ δὲ πλήμυρε βαθὺς Ἴνωπὸς ἐλιχθείς.

<sup>563</sup> Nishimura-Jensen, 2000, p. 291. Vestrheim, por el contrario, sostiene que la “story of Delos hardly differs from the story of the birth of Apollo in all its aspects”, de manera que defiende que es el nacimiento de Apolo el motivo central de la composición (2000, p. 66). También Giuseppetti considera que el parto de Leto en Delos “è rappresentato come un evento cosmico che non trasforma solamente l’isola ma ne fa la chiave di volta di un mutamento molto più significativo, con la nascita del movimento corale” (2013, p. 207).

<sup>564</sup> Según Stephens (2015, p. 222), el vocativo Δῆλε en el verso 260 demuestra que el nombre de la isla/ninfa ya ha cambiado y que los versos 251 y 256 tienen como objetivo adelantar este preciso momento tras el nacimiento de Apolo.

<sup>565</sup> Mineur pone de manifiesto que Calímaco quiere aquí describir no tanto “Nature’s joyful reaction at Apollo’s birth”, como la epifanía de la ninfa (1984, p. 231). Los distintos editores refieren aquí al *Himno Homérico a Apolo* (vv. 118, 135 y 139), así como a Teognis (8 ss.). Mineur, además, informa de un oportuno paralelo en la mitología egipcia en tanto que la nodriza del dios Horus, Hathor, era una “incarnation of gold” (1984, p. 23).

<sup>566</sup> Resulta complejo para Mineur (1984, p. 23) intentar encontrar una explicación para la alternancia entre el imperfecto y el aoristo en los versos 260-263. Y tanto es así que afirma que es imposible discernir si Calímaco consideraba γείνετο como un imperfecto o un aoristo. Sin embargo, si Calímaco, como así proponemos, prima el carácter metamórfico del pasaje, consideraría γείνετο como un aoristo, ya que las metamorfosis son casi imperceptibles a la vista humana y ocurren en tan solo un instante. Es el carácter aspectual del aoristo lo que hace que se convierta en el tiempo por excelencia con el que se narra la metamorfosis.

ἀγιοτάτη ἐξέτι κείνου / κλήζη, Ἀπόλλωνος κουροτρόφος (vv. 275-276). Así, la metamorfosis etiológica de Asteria se encarga de conectar el pasado y el presenta a través de la descripción de los cultos y rituales dedicados a la isla sagrada<sup>567</sup>.

De acuerdo con Fleming<sup>568</sup>, este himno revela un tipo de temática que satisfacía la curiosidad del poeta-filólogo de Cirene, aunque no solo a causa de la tendencia del mundo helenístico por las heroínas y los cultos locales<sup>569</sup>, sino también porque Calímaco escribió una obra dedicada a la fundación de islas, ciudades y sus cambios de nombre<sup>570</sup>, de manera que no debe extrañar por qué Asteria y su transformación mítica en Delos se impone como parte central en la composición poética. Es precisamente el hecho de hacer de la sola metamorfosis de Asteria el centro sobre el que gira todo el himno lo que lleva a considerar que Calímaco y, más en concreto, su cuarto himno sienta las bases de lo que será concebido como un nuevo (micro)género literario a partir del siglo II a.C. y que se alzarán años después de la mano de Ovidio ya como un género plenamente consolidado. Estas bases temático-formales, a las que hemos ido haciendo referencia en estas páginas, se pueden resumir en la brevedad y opacidad en el modo de presentación de estos momentos prodigiosos, la cuidada selección de mitos, el elevado trabajo intertextual por parte del poeta-filólogo, la formulación del proceso metamórfico en cuanto al léxico y estructura sintácticas recuperando incluso las formas homéricas de los adjetivos en el caso de ἀστέρι ἴση (Call. *Del.* 38), así como otros antecedentes como *hAp.* 441: ἀστέρι εἰδόμενος<sup>571</sup>. Pero además la incansable búsqueda de los distintos *aitia* que conceden las propias metamorfosis<sup>572</sup> responde al principio

<sup>567</sup> Henrichs, 1993, pp. 132-133.

<sup>568</sup> Fleming, 1981, p. 17.

<sup>569</sup> Esto implica un elevado interés por parte de los autores helenísticos en la metamorfosis y catasterismos. De acuerdo con Larson (2001, p. 19), la transformación de figuras legendarias, como las ninfas, en formaciones naturales como ríos o cuevas es al fin y al cabo un proceso bastante similar a la “heroization”, al utilizar en muchos casos los mismos temas y motivos. Por tanto, Larson afirma que, de hecho, “the concepts of heroization or deification and metamorphosis into a natural feature are indeed parallel” (1995, p. 20), de ahí la conexión tan estrecha de Asteria con características del mundo natural a través de la metamorfosis provoca la creación del culto a Delos y, consecuentemente, a Apolo Delio.

<sup>570</sup> Esta idea no se aprecia solo en Calímaco, sino también en las *Argonáuticas* de Apolonio (e. g. 4.1131-40). Nishimura-Jensen (2000, p. 287) ya puso de manifiesto que, a pesar de que “Callimachus and Apollonius of Rhodes inherited narratives in which islands moved and rocks wandered”, ambos autores lejos de la intencionalidad racionalista (*Sch. Call. Del.* 18: οὐχ ὅτι αἱ νῆσοι ἀθροίζονται, ἀλλ’ οἱ ἔξαρχοι θεοί) mantienen esta inesperada geografía móvil en sus respectivas composiciones. Por tanto, defiende Nishimura-Jensen (2000, p. 288) que esto “reflects a distrust of the physical world as well as a self-conscious relationship with the literary traditions that described that world”. Pero esta presentación de islas ambulantes ha desconcertado a muchos estudiosos modernos (e. g. Wilamowitz, Bulloch, Bing o Bornmann), entre los que Haslam sostiene que la descripción de la isla de Delos se puede analizar como “a metaphor extravagantly reified” (1993, p. 118). Williams (1993, p. 220), por su parte, considera que, aunque normalmente Calímaco es “pedantically scrupulous in stratifying the relative chronology of mythological events” aquí quizá revela “an adroit way of conferring plausibility on inherently improbable material”. Sobre otras cuestiones de la geografía del mundo helenístico, cf. Bauer (1970, pp. 1-35).

<sup>571</sup> Asumimos entonces las deudas de Calímaco con la tradición poética anterior, con Homero aquí en concreto en lo que respecta a la lengua (Fleming, 1981, p. 15) y otras técnicas de índole literaria (e. g. *Il.* 1.37-42). A modo de ejemplo, Homero hace uso de adjetivos para introducir episodios metamórficos en *Il.* 17. 583 (Φαίνοπι Ἀσιάδη ἐναλίγκιος, ὅς οἱ ἀπάντων), *Od.* 22.240 (ἔξετ’ ἀναΐξασσα, χελιδόνι εἰκέλη ἄνην), como también se puede leer en los himnos homéricos en *hCer.* 101 (γρηὶ παλαιγενεῖ ἐναλίγκιος) o *hMerc.* 147 (αὔρη ὀπωρινῆ ἐναλίγκιος ἦϋτ’ ὀμίχλη).

<sup>572</sup> De hecho, Calímaco explica solo la movilidad de la isla de Delos, no de otras islas a través del relato etiológico de Asteria.

helenístico de la contaminación genérica tan característica de la literatura del Helenismo. Ya manifestó Fleming<sup>573</sup> que el *Himno a Delos* es un “witty poem, playing with language, meter, ad the hymn form, surprising his audience form time to time”, y aquí vuelve a sorprendernos Calímaco en tanto que, a partir de esta nueva lectura del texto, podemos afirmar que el de Cirene hace del cuarto himno de su colección un *exemplum* idóneo del funcionamiento de los primeros compases del microgénero de las metamorfosis en el período helenístico<sup>574</sup>.

## 2.5. *El baño de Palas* (Εἰς λουτρὰ τῆς Παλλάδος)

Las dos últimas composiciones de la colección calimaquea se caracterizan, como sostiene Montes Cala, por una extensión breve y por el contenido mitológico, particularidades “afines, en este sentido, a otras composiciones como los epilios”, pero que a su vez se insertan en un contexto de himno epifánico que sirve “de marco y contrapunto”<sup>575</sup>, de manera que ambos poemas reflejan las pautas compositivas en la poética helenística<sup>576</sup>. Estas pautas compositivas ofrecen la reelaboración tanto del material mitográfico como de la estructura tradicional del himno “en el sentido de acentuar las diferencias de forma y contenido existentes entre sus partes constitutivas”<sup>577</sup>. Es, por tanto, la elección del formato hímico lo que amplía el horizonte calimaqueo en cuanto a las variadas formas de presentación del texto, sin mencionar la ingente cantidad de material mitológico del que el de Cirene dispone para su creación poética<sup>578</sup>. Además de la propia estructura tripartita propia de los himnos homéricos, Calímaco toma asimismo de otros subgéneros poéticos, como del canto coral,

---

<sup>573</sup> Fleming, 1981 p. 19.

<sup>574</sup> Los más expertos estudiosos del *Himno de Delos* de Calímaco han defendido sus respectivos análisis y comentarios del poema desde los más variados enfoques metodológicos. Para una lectura socio-política del himno, *vid.* Bauer (1970); Bing (1990); Fleming (1981, pp. 2-3); Mineur (1984, pp. 10-11); Haslam (1993); Vestheim (2000, pp. 70-71); LaBuff (2009); Giuseppetti (2013, pp. 146-164). Slings (2004, p. 287), por su parte, sostiene que, al igual que se deja ver en el *Himno a Apolo*, Calímaco escribe aquí poesía sobre poesía, puesto que presenta de nuevo sus preferencias poéticas, de ahí que identifique una “partial allegory” en la propia selección del motivo central de la composición, esto es, la inclusión precisamente de la isla de Delos. Afirma que esta isla es una “small island of divine origin” que representa “the small size of the divine, truly inspired poetry”. Las otras islas, sin embargo, son “huge and lifeless mountains in origin” que “stand for long poems that are almost by necessity uninspired”. Concluye entonces con la afirmación de que la conveniente elección de la pequeña isla de Delos como inspiración para su canto refleja unos de los principios absolutos de la literatura calimaquea: “only small-scale poetry can be good poetry”.

<sup>575</sup> Montes Cala, 1991, p. 416.

<sup>576</sup> Así, podemos extender la siguiente afirmación de Bulloch sobre el quinto himno también para el sexto poema de la colección (1984, p. 53): “thoroughly Hellenistic and thoroughly Callimachean”.

<sup>577</sup> Ya puso de manifiesto Montes Cala (1991, p. 414) que en la poesía helenística el binomio tradición e innovación es crucial en cuanto a la compleja comprensión de los géneros literarios. Por tanto, según Montes Cala (1991, pp. 415-416), en la colección hímica de Calímaco no solo entran en juego los himnos tradicionales o el epilio, sino también otros referentes como los idilios de Teócrito, porque además de la inclusión de episodios cortos, la mayoría de los poemas teocriteos presenta una estructura de marco del tipo ABA (A: marco ritual de la epifanía; B: narración mítica), la misma estructura que precisamente Calímaco inserta en la sección de la narración mítica.

<sup>578</sup> Cf. Haslam, 1993, p. 125.

para los poemas V y VI distintos elementos como “la máxima introductoria de un mito que cumple función de *exemplum* o la narración mítica introducida y concluida por una secuencia gnómica”<sup>579</sup>. Precisamente es el contenido mitológico del *Himno* V y VI, en concreto los episodios de Tiresias y de Erisicón<sup>580</sup> respectivamente, lo que vuelve a conectar ambas composiciones, no solo por la función de *exemplum disuasorium* de estos relatos míticos, sino porque además los dos poemas forman parte de los himnos miméticos en los que vuelven a coincidir los elementos de la epifanía (Atenea y Deméter) y la metamorfosis (Tiresias, Acteón, los Dioscuros en el *Himno* V y Deméter en el *Himno* VI)<sup>581</sup>.

*In lauacrum Palladis* es un poema compuesto por 71 dísticos elegíacos en el que predomina la narración mítica<sup>582</sup>, sobre todo el pasaje del castigo y recompensa de Tiresias<sup>583</sup>, pero en el que también participan otros géneros invitados como se aprecia en el dramatismo del propio texto en lo que respecta a la descripción de los ritos en la celebración, que hacen del himno una composición híbrida, de ahí que Buxton sostenga que estas mezclas sofisticadas de mito y ritual implican una relación compleja con el mundo de la ceremonia y la narración<sup>584</sup>. De acuerdo con la reconstrucción del ritual que propone Rodríguez Alfageme a través de los elementos de la *narratio* mítica, el himno representa el ritual del baño del Paladio en el Ínaco a mediodía que llevaban a cabo solo las mujeres, porque los hombres solo podían asistir a la procesión que antecedía al baño. En dicha procesión se portaban el aceite y peine de oro para la unción y peinado de la diosa, además del escudo de Diomedes. El Paladio era transportado por un carro tirado por yeguas, como el carro de la propia diosa según la secuencia mítica. Luego se procedía al baño de estas yeguas, al baño de Atenea, su unción con aceite y su peinado. Desde el punto de vista del contenido<sup>585</sup>, los pasajes que nos interesan especialmente para nuestro estudio son los versos 23-28, insertos dentro de una llamada a las lutrócoas y de la primera invocación a Atenea (vv. 13-42), en los que se alude a los catasterimos de los Dioscuros, los versos 75-82 y 107-122, que sostienen precisamente el peso

---

<sup>579</sup> Montes Cala, 1991, p. 415.

<sup>580</sup> Hablamos entonces de dos experimentos al modo alejandrino, es decir, dos relatos cortos de contenido mitológico insertados en una estructura himnica (Cf. Montes Cala, 1984, p. 30).

<sup>581</sup> No es de extrañar, por tanto, la diversidad de formas y tratamientos, como ya señaló Montes Cala (1984, p. 22) a la hora de abordar el estudio compositivo del epilio, puesto que es precisamente esta diversidad el principio literario que “ocupa un lugar central en el programa poético de los poetas alejandrinos”, aquí en Calímaco. Pero esto no representa “una mera «mezcla de géneros» en el sentido de hallar elementos” propios de distintos géneros literarios, sino “la creación de nuevas formas literarias a partir de otras ya existentes”, aquí aplicado, en concreto, a los contextos metamórficos insertos en la colección de los himnos de Calímaco.

<sup>582</sup> Rodríguez Alfageme (2015, p. 204) apunta que el centro de la composición son los dísticos 35-37, es decir, pasaje donde se hace alusión constante a la descripción del momento y el lugar de la epifanía de la diosa Atenea.

<sup>583</sup> No obstante, también hay que señalar que Calímaco incluye otros episodios mitológicos como el Juicio de París o el Escudo de Diomedes que proporcionan una caracterización más precisa de la diosa en lo que respecta a su tradicional faceta guerrera o el tipo de belleza que representa frente a la figura de Afrodita. Cf. Menichetti (2003). Para una lectura histórica de los episodios míticos insertos en el himno, véase Redondo Moyano (2002).

<sup>584</sup> Buxton, 2000, pp. 59-61.

<sup>585</sup> Seguimos aquí la distribución que realiza Rodríguez Alfageme (2015, p. 203).

central de la composición con el relato mítico de Tiresias y Acteón (vv. 57-136), dos mitos, según Bulloch, de advertencia<sup>586</sup>.

### 2.5.1. Los Dioscuros

En los versos 23-28 Calímaco presenta una comparación entre Atenea, también celebrada como gran atleta por su fuerza y apariencia física, y los Dioscuros, quienes asimismo eran un referente de la actividad atlética doria. Esta comparación, como sostiene Bulloch, resalta precisamente la caracterización varonil de Atenea en estos primeros compases del himno:

ἀ δὲ δις ἐξήκοντα διαθρέξασα διαύλωσ,  
οἷα παρ' Εὐρώτῃ τοὶ Λακεδαιμόνιοι  
ἀστέρες, ἔμπεράμωσ ἐτρίψατο λιτὰ βαλοῖσα  
χρίματα, τᾶς ἰδίας ἔκγονα φυταλιᾶσ,  
ὧ κῶραι, τὸ δ' ἔρευθος ἀνέδραμε, πρῶτον οἷαν  
ἢ ῥόδον ἢ σίβδασ κόκκοσ ἔχει χροῖάν.

Y ella, tras correr dos veces sesenta diaulos  
como junto al Eurotas las estrellas lacedemonias,  
se frotó hábilmente solo con aceites, productos de su propia plantación,  
muchachas, y se le subieron los colores de súbito, como la rosa de la mañana  
o los granos de la granada.

Dentro de este contexto gimnástico, sin embargo, el de Cirene no menciona directamente a los Dioscuros, sino que inserta, dentro del propio relato, otro brevísimo pasaje mítico relacionado evidentemente con los Dioscuros a través del sintagma τοὶ Λακεδαιμόνιοι ἀστέρες (vv. 24-25), que, por una parte, ayuda al lector instruido a reconocer dichas figuras míticas, pero también permite a Calímaco desplegar su elevada erudición con la concisión que requiere su poesía. El sintagma τοὶ Λακεδαιμόνιοι ἀστέρες (vv. 24-25) es, de acuerdo con Montes Cala<sup>587</sup>, cuando menos significativo porque evoca con gran sutileza el catasterismo de ambos personajes míticos<sup>588</sup>, relato ya muy conocido en la tradición dramática eurípidea<sup>589</sup> y, por supuesto, en los alejandrinos como Arato y sus *Fenómenos*<sup>590</sup>. Los escolios, sin embargo, no hacen referencia alguna a esta metamorfosis, sino

<sup>586</sup> Bulloch (1984).

<sup>587</sup> Montes Cala, 1995, p. 107.

<sup>588</sup> Calímaco no solo coquetea aquí con la metamorfosis, sino también con el sentido metafórico de ἀστέρες, como ya indicaran Bulloch (1984, pp. 133-134) y Montes Cala (1995). El uso de ἀστέρες hace referencia tanto a los personajes ilustres que son los Dioscuros, así como a la transformación en la constelación Géminis. Otros ejemplos de este uso común metafórico se pueden leer en Hom. *Il.* 6.401, 11.62, 22.26; Soph. *El.* 66; A.R. 1.774. Sobre la asociación del río Eurotas con los Dioscuros, hay que añadir que esta se convierte en una fórmula poética que aparece ya en Teognis (1087 s.), Píndaro (*I.* 5.33) o Aristófanes (*Lys.* 1301 s.).

<sup>589</sup> Cf. E. *El.* 987-993 (ἰώ, / βασιλεια γύναι χθονὸς Ἀργείας, / παῖ Τυνδάρεω, / καὶ τοῖν ἀγαθοῖν ξύγγονε κούροι / Διός, οἱ φλογερὰν αἰθέρ' ἐν ἄστροισ / ναίουσι, βροτῶν ἐν ἀλὸς ῥοθίοισ / τιμᾶσ σωτήρας ἔχοντες), *Hel.* 140 (ἄστροισ σφ' ὁμοιωθέντε φάσ' εἶναι θεῶ, 1495-1499 (μόλοιτέ ποθ' ἵππιον οἶμον / δι' αἰθέροσ ἰέμενοι, / παῖδεσ Τυνδαρίδαι, / λαμπρῶν ἀστέρων ὑπ' ἀέλλαισ οἱ ναίετ' οὐράνιοι), *Or.* 1636-1637 (Κάστορι τε Πολυδεύκει τ' ἐν αἰθέροσ πτυχαῖσ / σύνθακοσ ἔσται, ναυτίλοισ σωτήριοσ) y *Tro.* 999-1001 (ἢ ποίαν βοήν / ἀνωλόλωξασ, Κάστοροσ νεανίου / τοῦ συζύγου τ' ἔτ' ὄντοσ, οὐ κατ' ἄστρα πα;).

<sup>590</sup> Arat. 147-148: Κρατὶ δὲ οἱ Δίδυμοι, μέσση δ' ὑπο Καρκίνοσ ἐστίν· / ποσσὶ δ' ὀπισθοτέροισι Λέων ὑπο καλὰ φαίνειν. Cf. Apollod. 3.137.4-5; Hyg. *Astr.* 2.22; Ou. *Met.* 8.300 s. y *Fast.* 5.699 s.

que se limitan solo a puntualizar otros detalles como la identificación del río Eurotas en Lacedemonia o que los astros son Cástor y Pólux (*Sch. Call. Lau.Pall.* 24a: <παρ' Εὐρώτα:> ποταμὸς Λακεδαιμονίας; *Sch. Call. Lau.Pall.* 24b: <τοὶ Λακεδαιμόνιοι | ἀστέρες:> οἱ Διόσκουροι). Además, parece que algunas de las ediciones y comentarios al *Himno V* no han prestado demasiada atención al pasaje metamórfico y su implicación dentro del himno, así como su relación con el resto de mitos metamórficos insertados por Calímaco en la colección. De hecho, ni Cahen, ni De Cuenca mencionan esta opaca referencia al catasterismo, sino que solo señalan respectivamente quiénes son los Dioscuros y su representación aquí como figuras ilustres en los juegos atléticos<sup>591</sup>. Mair, en cambio, sí ofrece la referencia de la *Helena* de Eurípides sobre el catasterismo y afirma que su identificación con la constelación de Géminis es tardía<sup>592</sup> y D'Alessio, por su parte, sostiene que “nelle loro apparizioni erano spesso immaginati come stelle”<sup>593</sup>. Solo Montes Cala y Stephens dedican un comentario más extenso a este episodio metamórfico en el poema, pues ambos estudiosos defienden que Calímaco es plenamente consciente de la versión mítica de la metamorfosis de ambos personajes<sup>594</sup> y es igualmente consciente del lúdico doblete que implica la inserción del término ἀστέρες: catasterimos o figuras ilustres. Habríamos de considerar entonces que el hecho de introducir aquí esta referencia a un mito metamórfico es revelador sobre todo porque, como veremos en otras secciones míticas del himno, Calímaco evita por completo cualquier alusión a las versiones míticas de las esperadas metamorfosis de los personajes de Tiresias y Acteón.

### 2.5.2. Omisión de la metamorfosis de Tiresias

La antesala del comienzo del mito de Tiresias coincide con los versos 51-54, sobre los que Heath sostiene que es aquí el momento en el que el poema toma una nueva dirección<sup>595</sup>: [...] ἀλλά, Πελασγέ, / φράζεο μὴ οὐκ ἐθέλων τὰν βασιλείαν ἴδης. / ὅς κεν ἴδη γυμνὰν τὰν Παλλάδα τὰν πολιοῦχον, / τῶργος ἐσοψεῖται τοῦτο πανυστάτιον<sup>596</sup>. Se trata de una transición a la secuencia narrativa en la que se adelanta el marco contextual mítico con una advertencia, esto es, cualquiera

<sup>591</sup> Cahen (1961, p. 290) y De Cuenca (1980, p. 77).

<sup>592</sup> Mair, 1921, pp. 114-115.

<sup>593</sup> D'Alessio, 1996, p. 177, n. 10. Fernández-Galiano en su análisis del léxico de los himnos de Calímaco también recoge que el término ἀστήρ se emplea primero en el cuarto poema de la colección para Asteria y aquí en el quinto himno se refiere a Castor y Pólux (1976, p. 92).

<sup>594</sup> Montes Cala (1995) y Stephens (2015, p. 250): “According to the *Diegesis* of the *Ektheosis of Arsinoe*, the Dioscuri carry the dead queen to the heavens (Pf. 1.218)”.

<sup>595</sup> Heath, 1988, p. 75.

<sup>596</sup> Sobre la narración del mito de Tiresias, Montes Cala (1991, p. 410) defiende que este es un “episodio digresivo al margen de esquema preestablecido” y que se introduce aquí como un deliberado y consciente desvío formal del mito, precedido de una máxima introductoria y seguido de una secuencia exhortativa.

que vea a Atenea desnuda contemplará la ciudad de Argos por última vez, advertencia que se retoma precisamente antes de comenzar el segundo de los mitos de advertencia: el caso de Acteón (vv. 100-102). Calímaco presenta aquí una reformulación del mito de Atenea y Tiresias tomando como referencia el episodio del baño de Ártemis y Acteón<sup>597</sup>, pues el joven Tiresias contemplará a Atenea mientras esta se baña junto a Cariclo, madre de Tiresias, y por ello será castigado con la ceguera<sup>598</sup> y recompensado, a su vez, con el poder de la adivinación. Sobre las fuentes que pudo manejar Calímaco para esta reformulación mítica, aparte de un posible baño de Ártemis precalimaqueo<sup>599</sup> atendiendo a los testimonios de Diodoro Sículo<sup>600</sup> y Apolodoro<sup>601</sup>, hay que considerar también a Hesíodo (frg. 275)<sup>602</sup> y las fuentes historiográficas, como los *Argoliká* de Agias y Dércilo<sup>603</sup> o el testimonio de Ferécides (*FGrHist* I 3 F 92), conservado en el mitógrafo Apolodoro, y que involucran a Atenea en el mito de Tiresias<sup>604</sup>.

La versión del mito de la ceguera de Tiresias —sostiene Bulloch<sup>605</sup>— es particularmente inusual, si atendemos al relato tradicional que procede de Hesíodo. El relato hesiódico refiere que Tiresias se transformó de hombre en mujer y viceversa tras ver en dos ocasiones a unas serpientes copulando. Es por el hecho de haber sido hombre y mujer por lo que fue el juez de la disputa entre Hera y Zeus. La pareja olímpica discutía sobre quién disfrutaba más durante el sexo, si el hombre o

<sup>597</sup> En el caso de que dicha leyenda mitológica estuviera recogida en alguna composición, hoy perdida. Al respecto, Wilamowitz defiende que esta hipótesis tiene sentido, porque realmente el episodio de Acteón y Ártemis encaja mucho mejor que el de Tiresias y Atenea en la secuencia narrativa del himno, pero el problema es que no está atestiguado en ninguna otra fuente antes del poema de Calímaco (Cf. Haslam, 1993, p. 124). Otros estudiosos, sin embargo, han apostado por otras hipótesis, como, por ejemplo, que la figura del adivino tebano ya se encontraba en alguna historia o leyenda local argiva o bien que el baño de Ártemis se remodeló en base al episodio de Atenea-Tiresias, presente en el *Himno V calimaqueo*. Cf. Bulloch, 1985, pp. 17-24.

<sup>598</sup> Hunter apunta que un “myth about looking/not-looking such as that of Teiresias and Athena is peculiarly appropriate to a written text of this ‘mimetic’ nature” (2008, p. 131).

<sup>599</sup> Lacy, 1990, pp. 26-42.

<sup>600</sup> Refiere en 4.81.3-5 que Acteón fue castigado por la diosa Ártemis porque quiso pretenderla (ἐκ τῶν κυνηγίων προηρείτο τὸν γάμον κατεργάσασθαι τῆς Ἀρτέμιδος), o bien porque se jactó de ser superior a ella en la caza (οἱ δ’ ὅτι τῆς Ἀρτέμιδος αὐτὸν πρωτεύειν ταῖς κυνηγίαις ἀπεφίηατο).

<sup>601</sup> Apollod. 3.30.6-3.31.1: [...] ὡς δὲ οἱ πλείονες, ὅτι τὴν Ἄρτεμιν λουομένην εἶδε.

<sup>602</sup> Hesíodo, según el testimonio atestiguado en Apolodoro, refiere en *Melampodia* (frg. 275 M.-W. = 211a-b F. D.) el mito sobre la metamorfosis y transexualidad de Tiresias. Esta versión aparece también en Hyg. *Fab.* 75, Ant.Lib. 17, *Sch. Hom. Od.* 10.494 u *Ou. Met.* 3.316-338.

<sup>603</sup> El relato del ps.-Plutarco, *Fluu.* 22.4 s., ofrece una nueva fuente sobre Dércilo (καθὼς ἱστορεῖ Δέρκυλλος ἐν γ’ Αἰτωλικῶν) y el mito sobre la petrificación de Calidón tras ver a Ártemis durante su baño: Παράκειται δὲ αὐτῷ ὄρος Καλυδῶν καλούμενον, τὴν προσηγορίαν εἰληφὸς ἀπὸ Καλυδῶνος, τοῦ Ἄρεως καὶ Ἀστυνόμης παιδός. Οὗτος γὰρ κατ’ ἀγνοίαν λουομένην ἰδὼν Ἄρτεμιν, τὴν μορφήν τοῦ σώματος μετέβαλεν εἰς πέτραν· κατὰ δὲ πρόνοιαν θεῶν τὸ ὄρος καλούμενον Γυρὸν ἀπ’ αὐτοῦ Καλυδῶν μετωνομάσθη.

<sup>604</sup> Sin olvidar al escoliasta de la *Odisea* (*Sch. Hom. Od.* 10.494: τῷ καὶ τεθνηῶτι] φασὶν ὡς δράκοντα δύο ἐν Κιθαιρῶνι μινυμένους ἰδὼν ἀνεῖλε τὴν θήλειαν, καὶ οὕτως μεταβέβληται εἰς γυναῖκα, καὶ πάλιν τὸν ἄρρενα, καὶ ἀπέλαβε τὴν ἰδίαν φύσιν. τοῦτον Ζεὺς καὶ Ἥρα κριτὴν εἶλοντο, τίς μᾶλλον ἤδεται τῇ συνουσίᾳ, τὸ ἄρρεν ἢ τὸ θῆλυ· ὁ δὲ εἶπεν “οἷν μὲν μοῖραν δέκα μοιρῶν τέρπεται ἀνὴρ, τὰς δέκα δ’ ἐμπύλησι γυνὴ τέρπουσα νόημα.” διόπερ ἡ μὲν Ἥρα ὀργισθεῖσα ἐπήρωσεν, ὁ δὲ Ζεὺς τὴν μαντείαν δωρεῖται). Bulloch (1985, p. 23) señaló que Atenea ya aparece relacionada con elementos como la ceguera y la esterilidad en el ps.-Plutarco (*Par. min.* 17A [*Mor.* 309E-F]) y con la petrificación en Pausanias (9.34.2: λέγεται δὲ καὶ τοιόνδε, Ἰοδάμαν ἱερομένην τῇ θεῷ νύκτωρ ἐς τὸ τέμενος ἐσελθεῖν καὶ αὐτῇ τὴν Ἀθηνᾶν φανῆναι, τῷ χιτῶνι δὲ τῆς θεοῦ τὴν Μεδοῦσης ἐπεῖναι τῆς Γοργόνος κεφαλῆν· Ἰοδάμαν δέ, ὡς εἶδε, γενέσθαι λίθον).

<sup>605</sup> Bulloch, 1985, p. 17.

la mujer. La respuesta de Tiresias, como evidencia la ira de Hera, fue que la mujer disfrutaba mucho más que el hombre. Hera lo castiga entonces con la ceguera, pero Zeus le concede el don de la adivinación<sup>606</sup>. Sin embargo, ya el propio Ferécides, de acuerdo con Apolodoro (3.71), asoció la ceguera de Tiresias a la contemplación de la diosa Atenea desnuda (ὕπὸ Ἀθηνᾶς αὐτὸν τυφλωθῆναι y γυμνὴν ἐπὶ πάντα ἰδεῖν). De hecho, afirma que fue la propia Atenea con sus manos quien ciega al joven hijo de Cariclo (τὴν δὲ ταῖς χερσὶ τοὺς ὀφθαλμοὺς αὐτοῦ καταλαβομένην πηρὸν ποιῆσαι), cuya amistad con Atenea también aparece en la versión de Ferécides (οὐσαν γὰρ τὴν Χαρικλῶ προσφιλῆ τῇ Ἀθηνᾷ), así como el ruego de Cariclo para que devolviera la vista a su hijo (Χαρικλοῦς δὲ δεομένης ἀποκαταστῆσαι πάλιν τὰς ὀράσεις,) o incluso la incapacidad de deshacer el castigo (μὴ δυναμένην τοῦτο ποιῆσαι). Como compensación, es ella misma, Atenea, quien le otorga la capacidad de ver el futuro. Calímaco, por tanto, combina en su *Himno V* todos estos ingredientes míticos: la ceguera como castigo (v. 80: τὸν ὀφθαλμῶς οὐκέτ' ἀποισόμενον; v. 82: παιδὸς δ' ὄμματα νύξ ἔλαβεν) y la sexualidad, ambos elementos que aparecen ya en la versión hesiódica. Calímaco inserta el elemento sexual en su himno con la visión desnuda de la diosa ahora durante el baño (vv. 70-72: δὴ ποκα γὰρ πέπλων λυσαμένα περόνας / ἵππω ἐπὶ κράνα Ἐλικωνίδι καλὰ ῥεοῖσα / λῶντο) y mantiene, como en la versión de Ferécides, la amistad entre Cariclo y Atenea (vv. 57-59: παῖδες, Ἀθαναία νύμφαν μίαν ἔν ποκα Θήβαις / πουλύ τι καὶ πέρι δὴ φίλατο τᾶν ἑταρᾶν, / ματέρα Τειρεσίαο, καὶ οὐποκα χωρὶς ἔγεντο), el ruego/lamento de Cariclo (vv. 85-95), la imposibilidad de deshacer el castigo (vv. 103-105: δῖα γύναι, τὸ μὲν οὐ παλινάγρετον αὖθι γένοιτο / ἔργον, ἐπεὶ Μοιρᾶν ὄδ' ἐπένησε λίνα, / ἀνίκα τὸ πρᾶτόν νιν ἐγείναο· νῦν δὲ κομίζεω) y el regalo de la adivinación (v. 106: ὃ Εὐηρείδα, τέλθος ὀφειλόμενον). La diferencia entonces reside aquí en la reelaboración del mito sobre el episodio de Acteón y el baño de Ártemis, al que precisamente alude el de Cirene en los últimos compases del himno, y en la elaboración formal en cuanto a la “parcelación episódica y selección”<sup>607</sup> y la inclusión del mito dentro de un contexto himnístico. Por tanto, paradójicamente lo inusual llega a ser lo usual, sobre todo, en lo que concierne a la poesía alejandrina, que basa la nueva técnica poética en pura experimentación, de ahí que la lectura de Calímaco sea del todo imprevisible.

<sup>606</sup> Apollod. 3.71: Ἡσίοδος δὲ φησὶν ὅτι θεασάμενος περὶ Κυλλήνην ὄφεις συνουσιάζοντας καὶ τούτους τρώσας ἐγένετο ἔξ ἀνδρὸς γυνή, πάλιν δὲ τοὺς αὐτοὺς ὄφεις παρατηρήσας συνουσιάζοντας ἐγένετο ἀνὴρ. διόπερ Ἥρα καὶ Ζεὺς ἀμφισβητοῦντες πότερον τὰς γυναῖκας ἢ τοὺς ἀνδρας ἤδεσθαι μᾶλλον ἐν ταῖς συνουσίαις συμβαίνοι, τοῦτον ἀνέκριναν. ὁ δὲ ἔφη δέκα μοιρῶν περὶ τὰς συνουσίας οὐσῶν τὴν μὲν μίαν ἀνδρας ἤδεσθαι, τὰς δὲ ἐννέα γυναῖκας. ὅθεν Ἥρα μὲν αὐτὸν ἐτύφλωσε, Ζεὺς δὲ τὴν μαντικὴν αὐτῷ ἔδωκεν.

<sup>607</sup> Montes Cala, 1984, p. 23.



Al igual que el alejandrino introduce el episodio de Tiresias “como un deliberado y consciente desvío formal del mito”<sup>608</sup>, igualmente deliberado y consciente es el desvío temático del mito excluyendo en cualquier caso las metamorfosis de Tiresias, puesto que, a pesar de que introduce no una sino dos narraciones mitológicas en las que la metamorfosis es un elemento crucial, no podemos esperar de Calímaco ni lo usual ni lo esperado, sino todo lo contrario, es decir, un giro constante en el par forma-contenido. Mientras que el lector *doctus*, cuando consigue identificar a los personajes de Tiresias y Acteón, espera el momento en el que Calímaco describa, mencione o aluda a sus respectivas transformaciones prodigiosas, el autor precisamente se esfuerza, como contrapunto, por ofrecer todo lo contrario: la no metamorfosis de ambos personajes. Esto no quiere decir que Calímaco se olvide por completo de las versiones metamórficas de sendos mitos, sobre todo en el caso de Tiresias, en el que la ambigüedad sexual en la caracterización de la diosa Atenea<sup>609</sup> evoca inevitablemente la ambigüedad sexual que representa la propia figura de Tiresias. De hecho, el tema de la sexualidad y la conexión con la diosa Atenea establece un vínculo no solo en el propio *Himno V* entre Atenea y Tiresias, sino también en el *Himno VI* entre Deméter y Erisicón porque ambos episodios responden, como apunta Montes Cala, “a un mismo esquema compositivo” en el que “la ofensa consiste en descubrir un secreto relacionado con algún aspecto sexual y en ambos los infractores resultan ser hijos de quien goza del favor de la diosa”<sup>610</sup>. Sea como fuere, lo que sí parece estar claro es que la neutralidad o ambigüedad sexual de Atenea, de acuerdo con la imagen calimaquea de una Atenea marcial, “ha dado paso a un abierto contraste de sexos”<sup>611</sup> que ha llevado a la crítica incluso a plantearse asimismo el sexo del narrador de la propia composición<sup>612</sup>. El de Cirene presenta entonces una diosa femenina descrita en términos masculinos, como el propio Hunter sostiene “To this extent — like, of course, Teiresias himself —

<sup>608</sup> *Ibidem*.

<sup>609</sup> MacInnes (2005, pp. 19-29), por su parte, defiende que el *speaker* a través de la enorme distancia entre la caracterización de la guerrera Atenea y lo vulnerable que aparenta ser la diosa durante el baño (vv. 33-56) refleja asimismo la vulnerabilidad de la ciudad en el momento en el que el Paladio es llevado en procesión hasta el Ínaco. La vulnerabilidad divina también va acompañada por otros pasajes míticos como el caso de Amimone, una de las Danaides, que fue atacada por un sátiro y luego por el propio Posidón (vv. 43-55).

<sup>610</sup> Montes Cala, 1995, p. 103.

<sup>611</sup> Montes Cala, 1995, p. 110. Defiende el estudioso además que Calímaco “retorna el viejo tópico de la defensa de la belleza natural, aprovechándose lógicamente para ello de las cualidades tradicionalmente masculinas de la diosa Atenea (cf. Morrison, 2005, p. 40), pero, eso sí, dotándolas a un tiempo de unas posibilidades eróticas nuevas” frente a Afrodita. De hecho, ya Heath manifestó que Calímaco emplea aquí el mito de Paris y el juicio para contrastar “Athena’s natural beauty with Aphrodite’s laboured coiffure” (1988, p. 74).

<sup>612</sup> Morrison (2005, p. 36) afirma que no sabemos nada sobre el sexo del narrador y considera que, si a los hombres no les estaba permitido estar presentes durante el baño de la estatua, —aunque sí en la procesión—, no encajaría de ninguna manera un *speaker* masculino en el himno. Plantea que la narradora podría ser una asistente o bien una participante en los rituales. Sin embargo, si fuera así, ¿cómo encajaría el relato de Tiresias y de Acteón, dos personajes masculinos, como *exempla* paradigmáticos aquí si no hay hombres que puedan ser receptores de sendos mitos? Intenta solventar esta dicotomía sosteniendo que “the cautionary tales (Tiresias y Acteón) can be read as ‘meant’ for another group of males —the impide audience of alexandrian scholars and poets who would read/hear the hymn”.

she is both female and ‘male’<sup>613</sup>, y un personaje masculino, Tiresias, famoso precisamente por el episodio del cambio de sexo<sup>614</sup>. Esto conduce directamente a uno de los mayores problemas con los que lidia Calímaco en su colección, es decir, la representación de lo divino. La ambigüedad plasmada aquí en la sexualidad de Atenea en el *Himno V*, la ambigüedad en la caracterización de Asteria/Delos como ninfa/isla o las metamorfosis del resto de divinidades menores u olímpicas nos lleva aquí a compartir la siguiente afirmación de Morrison: “Divinity is ultimately incommensurate with any form of human representation”<sup>615</sup>.

A pesar de que a primera vista la exclusión de las metamorfosis de Tiresias y Acteón es, cuando menos, significativa sobre todo si atendemos al número de transformaciones de las que Calímaco hace uso a lo largo de la colección, sin ir más lejos la alusión a los catasterismos de los Dioscuros en el mismo *Himno V*, también es cierto que la conexión con la metamorfosis de sendos personajes permanece intacta en niveles míticos inferiores, no solo por la ambigüedad sexual de los dos personajes principales de la *compositio*, Tiresias y Atenea, o por la ofensa sexual de Tiresias, de la que la propia Cariclo hace alusión en el himno (vv. 88-89)<sup>616</sup>, sino porque también existen en otros relatos de metamorfosis contextos paralelos<sup>617</sup>. Y además Calímaco hace coincidir todo este episodio con el momento de la epifanía de la diosa, de manera que de nuevo se hace más tangible el hilo metamórfico que une toda la *narratio* desde que el *speaker* adelantara la llegada y aparición de Atenea. De hecho, Henrichs sostiene que la epifanía de Atenea tiene lugar en algún momento del mito del castigo de Tiresias, al mediodía<sup>618</sup>, precisamente “the centrepiece of the Hymn”<sup>619</sup>, volviendo a evidenciar el hilo invisible que une la metamorfosis, la epifanía y el episodio de Tiresias, sin mencionar que el castigo y compensación de este marca fundamentalmente un cambio de estado del personaje, como la propia Atenea pone de relieve en el verso 121: μάντιν ἐπεὶ θεῶν viv ἀοίδιμον ἔσσομένοισιν. Y todo esto acompañado de la reacción de Tiresias, no solo por la visión

---

<sup>613</sup> Hunter, 2008, p. 135. Cf. Call. *Lau.Pall.* 29.

<sup>614</sup> Para más referencias del mito de Tiresias, *vid.* Morrison (2005, p. 42, n. 83) y Brisson (1979, pp. 11-77).

<sup>615</sup> Cf. Morrison (2005, p. 46) y también Hunter (2008).

<sup>616</sup> Otro paralelo se puede leer en Nono de Panópolis (*D.* 5.337-338).

<sup>617</sup> “The parallel contexts of bathing and flower-picking are conveniently found together in an eroticized context” (Morrison, 2005, p. 38). Sería el caso, por ejemplo, de Aretusa (*Ou. Met.* 5.595), Calisto (*Ou. Met.* 2.417-440), Salmacis y Hermafrodito (*Ou. Met.* 4.315-357), Hilas en las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas (1.1221 ss.) y, según Hunter (2008, p. 140), el Narciso también ovidiano (*Ou. Met.* 3.407 ss.).

<sup>618</sup> Rodríguez Alfageme (2015, p. 204) apunta que el mediodía es el momento en que precisamente la divinidad se hace presente, pero también es el momento más peligroso para encontrarse con ella. También Cahen sostiene que “L’heure de midi est la plus dangereuse pour les mortels qui risquent de déranger le repos de la divinité; on connaît les vers de la première idylle de Théocrite ...”, sin embargo, “Les impressions de nature, comme celle qu’on voit ici, son très rares chez Callimaque; par contre le redoublement de la même idée, avec des expressions presque identique, dans l’espace de deux ou trois vers, est un procédé assez commun chez lui” (1961, p. 294, n. 1). En cambio, en las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas, la naturaleza es un elemento crucial en lo que se refiere a la presencia de divinidades menores u olímpicas (e. g. el episodio de las heroínas de Libia, las ninfas Hespérides, Orfeo y su canto o Rea y la fuente Jasonia). Cf. *infra* el apartado III 4 de esta misma Tesis.

<sup>619</sup> Henrichs, 1993, p. 114.

de Atenea desnuda, sino por el inminente castigo que le aguardaba<sup>620</sup>: ἐστάκη δ' ἄφθογγος (v. 83). Esta reacción o consecuencia física afirma Heath que es típica de los mortales que han contemplado una epifanía<sup>621</sup>. Sin embargo, no es una reacción típica solo en el contexto epifánico, sino también metamórfico y paradoxográfico. Bien es cierto que el cambio de estado o naturaleza de Tiresias, “convertido” ahora en adivino, no es el más común después de haber tenido un encuentro con la divinidad, ya que la “essential feature after the encounter with the divine is metamorphosis”<sup>622</sup>, y así lo demuestran muchas otras leyendas como el caso precisamente de Acteón, transformado en un ciervo, o Sipretes en mujer, después de haber contemplado a Ártemis también bañándose<sup>623</sup>.

### 2.5.3. Omisión de la metamorfosis de Acteón

Tras consolar Atenea a Cariclo por lo sucedido, comienza la sección del castigo de Acteón<sup>624</sup>, introducida por la máxima siguiente (vv. 101-102): ὅς κε τιν' ἀθανάτων, ὅκα μὴ θεὸς αὐτὸς ἔληται, / ἄθρηση, μισθῶ τοῦτον ἰδεῖν μεγάλῳ. Esta ley inviolable impuesta por el mismísimo Crono (v. 100: Κρόνιοι... νόμοι)<sup>625</sup> recoge de nuevo, en una estructura simétrica, lo advertido en los versos 51-54 que señalaban la transición a la secuencia narrativa del mito de Tiresias. He aquí, por tanto, la misma fórmula para el comienzo de *narratio* de un episodio selecto de la leyenda de Acteón, su muerte a causa del desafortunado encuentro con Ártemis (vv. 107-118):

πόσσα μὲν ἂ Καδμηῆς ἐς ὕστερον ἔμπυρα καυσεῖ,  
 πόσσα δ' Ἀρισταῖος, τὸν μόνον εὐχόμενοι  
 παῖδα, τὸν ἀβατὰν Ἀκταίονα, τυφλὸν ἰδέσθαι.  
 καὶ τήγος μεγάλας σύνδρομος Ἀρτέμιδος  
 ἔσσειται· ἀλλ' οὐκ αὐτὸν ὃ τε δρόμος αἶ τ' ἐν ὄρεσσι  
 ῥυσεῦνται ξυναὶ τᾶμος ἑκαβολίαι,  
 ὀππότεν οὐκ ἐθέλων περ ἴδη χαρίεντα λοετρά  
 δαίμονος· ἀλλ' αὐταὶ τὸν πρὶν ἄνακτα κύνες  
 τουτάκι δειπνησεῦντι· τὰ δ' υἱέος ὀστέα μάτηρ  
 λεξεῖται δρυμῶς πάντας ἐπερχομένα·  
 ὀλβίσταν δ' ἐρέει σε καὶ εὐαίωνα γενέσθαι  
 ἐξ ὀρέων ἀλαὸν παῖδ' ὑποδεξαμένην.

<sup>620</sup> Sobre la participación de Atenea en la ceguera de Tiresias, véanse McKay (1962, p. 75, n. 16) y Heath (1988, pp. 73-81), aunque sostiene este último que el castigo crea una visión poco favorable de Atenea, pero con la compensación divina convierte precisamente la violenta represalia de la diosa en una alabanza de su humanidad y generosidad.

<sup>621</sup> Heath, 1988, p. 77.

<sup>622</sup> Bulloch, 1985, p. 22.

<sup>623</sup> Ant.Lib. 17.5: Τειρεσίας δὲ γυνὴ μὲν ἐξ ἀνδρός, ὅτι τοὺς ἐν τῇ τριόδῳ μιγνυμένους ὄφεις ἐντυχῶν ἀπέκτεινεν, ἐκ δὲ γυναικὸς αὐτὶς ἀνὴρ ἐγένετο διὰ τὸ δράκοντα πολλακίς πατάξαι δὲ καὶ Ὑπερμήστραν πιπρασκομένην ἐπὶ γυναικὶ μὲν ἄρασθαι τῆμον, ἀνδρα δὲ γινομένην Αἴθωνι τροφήν ἀποφέρειν τῷ πατρὶ· μεταβαλεῖν δὲ καὶ τὸν Κρήτα Σιπροίτην, ὅτι κυνηγετῶν λουομένην εἶδεν τὴν Ἄρτεμιν.

<sup>624</sup> Rodríguez Alfageme (2015, pp. 206-207) se separa un poco de la estructura en anillo del mito de Tiresias que propone Bulloch (1985, p. 163). Bulloch diferencia seis secciones divididas en la Amistad (vv. 57-69), el Castigo de Tiresias (vv. 70-84), el Llanto de Cariclo (vv. 85-95), el Consuelo de Cariclo (vv. 96-106), el Castigo de Acteón (vv. 107-18) y Dones como signo de amistad (vv. 119-136). Rodríguez Alfageme, sin embargo, incluye una sección más: (A) Amistad (15 vv.), (B) Baño y castigo (15 vv.), (C) Llanto de Cariclo (11 vv.), (C') Consuelo (11 vv.), (B') Castigo de Acteón (12 vv.), (A') Dones de amistad (12 vv.), (D) Fidelidad de Atenea (6 vv.).

<sup>625</sup> Cf. Pl. *Lg.* 713a-14a.

¡Cuántas víctimas sacrificiales la Cadmeide quemará entonces!  
 ¡Cuántas Aristeo, suplicando ver a su único  
 hijo, el joven Acteón, ciego!  
 Aquel compañero de correrías de la gran Ártemis  
 será, pero ni la carrera ni las comunes flechas  
 en las montañas le salvarán,  
 cuando, aunque sin querer, vea el agradable  
 baño de la diosa. Sus propias perras a su dueño de antaño  
 se lo banquetearán. Y la madre los huesos de su hijo  
 recogerá recorriendo todos los bosques.  
 Y dirá que eres la más feliz y la más afortunada  
 al recibir de las montañas a tu hijo ciego.

La historia de Acteón funciona como un doble *exemplum* en dos estructuras distintas del poema. Es el segundo de los dos mitos de advertencia dentro del himno mimético que va en consonancia con las máximas introductorias del pasaje de Tiresias y ahora de Acteón, pero, además, también funciona como *exemplum* para que Cariclo, siendo testigo del cruel destino de Acteón, sea capaz de superar la ceguera de su hijo de mejor grado y deje de recriminar a la diosa. Lo que parece evidente es la recreación de paralelos entre ambas historias<sup>626</sup>, descritos por Heath como “numerous, intentional, and probably untraditional”<sup>627</sup>. Este himno es innovador en muchos aspectos, no solo en la estructura y la métrica, sino en el tratamiento de los elementos míticos, en particular, de la metamorfosis o, mejor dicho, de la no metamorfosis aquí de Acteón, pues parece que emplea el mito para dar un giro inesperado y coger por sorpresa al lector. Calímaco era plenamente consciente de la versión metamórfica del mito tebano que ya se puede leer en el *Catálogo de las mujeres* de Hesíodo, en Estesícoro, en la tragedia eurípidea *Bacantes* (337 ss.), o en Acusilao (en Apollod. 3.30.6 ss.), pero también en versiones helenísticas como en la racionalización palefatea (Palaeph. 6), aunque las ofensas por las que es castigado Acteón varían según la fuente (e. g. competición con Zeus por Sémele o creerse mejor en la caza que la propia Ártemis). Resulta curioso, cuando menos, que se trata de un mito que encajaría a la perfección en el *Himno III*, dedicado precisamente a Ártemis, con el objeto de seguir alabando a la divinidad y relatar una más de sus hazañas. Pero no lo inserta dentro del *Himno III* ni tampoco el episodio también metamórfico de Calisto y Ártemis que sí aparece en el *Himno I* por la unión entre la ninfa y Zeus y su conversión en osa y posterior catasterismo final. Todo ello implica una evidente intención de *uariatio* constante

<sup>626</sup> A pesar de que Kleinknecht (1939) en la búsqueda de paralelismos afirma que Calímaco construye la historia de Acteón basándose en la de Tiresias, Haslam (1993, pp. 123-124) sostiene que esto iría en contra de los hábitos mitopoéticos de Calímaco. Considera entonces que, aunque no está atestiguada esta leyenda antes del *Himno V*, debía existir alguna fuente que relatara el caso de Ártemis y Acteón, de ahí que defiende que Tiresias y Atenea no deben sentirse cómodos en los roles que les ha tocado representar en el poema, porque son papeles que corresponden en mayor medida a Ártemis y Acteón. Cf. Wilamovitz (1924) y Bulloch (1985). Sea como fuere, la originalidad calimaquea reside en seleccionar estos dos mitos y unirlos para seguir creando contrastes no solo en el *Himno V*, sino en el conjunto de la colección.

<sup>627</sup> Heath, 1988, p. 78.

a lo largo de la colección. Calímaco reparte el material mitológico y lo moldea a su antojo, dependiendo de las necesidades de cada una de las composiciones y, claro, necesitaba el mito de Acteón y Ártemis en el *Himno V* para construir ese novedoso paralelismo con el episodio central de Tiresias y Atenea. Por tanto, podemos concluir, como afirma Haslam, que una de las cuestiones más interesantes en la lectura de Calímaco, aquí en concreto en la poesía hímica, es la sensación de que nunca sabes muy bien qué está pasando ni qué va a ocurrir, es decir, “the surface meaning is always running up to subtextual countercurrents”, por lo que terminamos aprendiendo a esperar lo inesperado, pero aun así nos sigue sorprendiendo.

## 2.6. *Himno a Deméter* (Εἰς Δήμητρα)

El *Himno a Deméter* es el último de los poemas de la colección calimaquea y también el último de los himnos miméticos (II, V, VI), en el que la epifanía y la metamorfosis dentro del marco mítico del episodio ahora de Deméter y Erisictón cobra gran sentido atendiendo a los procesos metamórficos con implicación divina en las demás composiciones. Se trata de un poema hexamétrico de 138 versos con cierta coloratura doria al igual que el *Himno V*, en el que Calímaco confirma la continuidad del poder de la diosa Deméter, de acuerdo con la estela marcada en el *Himno Homérico a Deméter*<sup>628</sup>. De hecho, parece que Calímaco se apoya más de lo admitido por la crítica literaria en el *Himno Homérico a Deméter*, al que habríamos de añadir también el *Himno Homérico a Dioniso*. Así, Bing sostiene que la diferencia principal que aporta Calímaco se basa en el cambio de dialecto, del ámbito épico al dórico, y en el contenido mítico principal, pues Erisictón ocupa el lugar del mito de Perséfone de la *compositio* homérica<sup>629</sup>. Este contenido mítico principal se inserta en el contexto de un marco ritual en el que la narradora, no identificada, recrea la atmósfera del festival de Deméter, que parece una fusión entre las Tesmoforias atenienses y los misterios de Eleusis, según Stephens<sup>630</sup>. Ahora bien, en cuanto a la estructura, el *Himno VI* comparte una disposición muy similar a la del *Himno V*, esto es, una estructura ABA en la que el elemento A, de acuerdo con Montes Cala<sup>631</sup>, es el marco ritual de la epifanía, aquí de la diosa Deméter en la procesión del *kálathos*, frente a Atenea en la fiesta de Argos en el *Himno V*. El

<sup>628</sup> Hunter, 2008, p. 147: “The *Homeric Hymn to Demeter* records and celebrates the establishment of Demeter’s cult and tells a tale of separation followed by reintegration and happiness. Callimachus’ hymn confirms the continuing power of the goddess and tells an apotropaic tale of ultimate separation and misery”.

<sup>629</sup> Bing, 2009, p. 53.

<sup>630</sup> Stephens, 2015, p. 263. Puntualiza además que “Callimachus’ hymn both recreates the solemnity of the festival and incorporates elements of the comic revival of the goddess, and via the comic elements provides a potent criticism of aristocratic excess in a form calculated to amuse as well as instruct” (Stephens, 2015, p. 264).

<sup>631</sup> Montes Cala, 1991, p. 404.

elemento B es, por tanto, la narración mítica que ocupa, como ya ocurre en la composición dedicada al baño de Palas, la mayor parte del poema. Se aleja, de nuevo, Calímaco también aquí de la tradicional estructura ternaria del himno homérico, aunque esto no implica que se separe del molde homérico en otros aspectos, como en la inclusión de la materia metamórfica ahora en el caso de las transformaciones de la diosa Deméter. De hecho, tras la lectura de los versos 18-21, que sugieren el contexto ritual de la procesión femenina del *kálathos*<sup>632</sup>, la primera parte de la narrativa (vv. 24-71), que encaja a su vez con la secuencia crimen, epifanía y castigo divino, evidencia el “immense power from its traditional formulation and its appeals to Homeric prototypes”. Pero esta situación precisamente se revierte en la segunda mitad de historia mítica (vv. 72-117), puesto que, según Bulloch, presenta “with maximum effect the non-religious social consequences of Erysichthon’s action”<sup>633</sup>.

La simetría no viene solo dada a partir de la estructura compartida ABA, como ya se ha puesto de relieve, entre los himnos V y VI<sup>634</sup>, sino también por el contenido mítico de crimen y castigo, así como por la mención de Deméter en el *Himno a Apolo* (vv. 110 ss.), que adelanta el papel, cuando menos, relevante de la diosa en la colección calimaquea. Es conveniente recordar la vinculación de Calímaco no solo con Apolo y Cirene perspicazmente desplegada en el *Himno II*, sino también la vinculación del poeta con Deméter en tanto que el culto a esta divinidad estaba muy extendido en Alejandría donde Calímaco vivió la mayor parte de su vida, como demuestran los fragmentos papiráceos que dejan ver que ninguna diosa “at this date is the recipient of so many surviving hymns”<sup>635</sup>. En este contexto, no debe extrañar que Calímaco dedicara uno de sus poemas a alabar a Deméter y tampoco puede extrañarnos el hecho de que el de Cirene haya seleccionado un episodio marginal del ciclo mítico de la diosa, el relato de Erisictón, a expensas del tradicional binomio Deméter-Perséfone<sup>636</sup>. Este episodio marginal refiere cómo Erisictón destruye la gruta sagrada de Deméter así como la tala del árbol también sagrado de la diosa por lo que será castigado, según la versión calimaquea, por la propia diosa. El castigo consiste en un hambre voraz e

---

<sup>632</sup> Montes Cala, 1992, p. 32.

<sup>633</sup> Bulloch, 1977, p. 112.

<sup>634</sup> Haslam sostiene (1993, p. 115), como también Hopkinson (1984, p. 13) que los himnos V y VI se diferencian del resto de composiciones por la lengua literaria y porque contienen además la secuencia del relato crimen y castigo insertado en el marco ritual de las respectivas diosas, Atenea y Deméter.

<sup>635</sup> Thompson, 1998, p. 703. Thompson analiza cómo los paralelismos entre Isis y Osiris y la creencia del retorno de los muertos dentro de los misterios de Deméter y Core propiciaron que estos rituales “of the Greek mother-goddess came to form a widely accepted counterpart to the Egyptian Osiris cycle” (1998, p. 707). De hecho, las primeras referencias que evidencian la importancia el culto de Deméter y su hija en la campaña ptolemaica se retrotraen a Heródoto (2.156.5).

<sup>636</sup> Montes Cala, 1991, p. 410. Sobre el episodio de Erisictón, a diferencia del de Tiresias, sostiene Montes Cala (1991, p. 411) que no se trata ahora de un desvío formal, sino del desarrollo narrativo de un motivo mítico ya anunciado como alusión en la primera sección del himno. Toma, por tanto, Calímaco un motivo mítico secundario y poco usual porque los relatos de Perséfone ya se narran en el himno homérico.

insaciable muy apropiado por dos motivos: por la propia caracterización de la naturaleza de la divinidad y también por el ayuno ritual llevado a cabo en la celebración de sus misterios.

Por ello Bulloch afirma que el *Himno VI* “is explicitly religious and moral in formulation”, de ahí las similitudes con los llamados *Himnos Homéricos*<sup>637</sup>. Señala también que los paralelismos más relevantes sobre la secuencia narrativa del crimen y castigo ya se pueden leer en el episodio homérico de Crises y Agamenón (*Il.* 1.8-52), el rebaño del Sol (*Od.* 12.260 ss.), el relato de Ticio (*Od.* 11.576-581) o el caso de Odiseo disfrazado de mendigo (*Od.* 17.197-253)<sup>638</sup> o bien sobre la figura de Erisictón y el personaje homérico Antíloco (*Il.* 23.589 y *Cer.* 22; *Il.* 23.431-433 y *Cer.* 44; *Od.* 4.184-186 y *Cer.* 94-96; *Il.* 23.429-430 y *Cer.* 97; *Il.* 23.554-555, 562-563 y *Cer.* 98; *Il.* 21.211-213 y *Cer.* 41-45; *Il.* 23.31-433 y *Cer.* 44)<sup>639</sup>. Pero las relaciones intertextuales no se dan solo con textos anteriores a la colección calimaquea, sino también entre los propios himnos del de Cirene, pues los relatos míticos centrales del *Himno V* e *Himno VI* se caracterizan por seguir la misma secuencia narrativa. Los relatos de Tiresias y Atenea y de Erisictón y Deméter son dos narraciones breves “con la peculiaridad de que una rompe con el plan estructural propuesto, viniendo a colación como mero entretenimiento en tanto se produce la epifanía de la diosa, y la otra contrasta con los compases iniciales del himno en los que se alude al ciclo mítico tradicional de Deméter”. De nuevo la idea de lo no esperado o, como sugiere Montes Cala<sup>640</sup>, del “factor sorpresa” llama especialmente la atención de los lectores porque en la selección temática se siguen variantes pocos usuales. Ambos relatos contrastan con lo que antecede y las metamorfosis esperadas en el *Himno V* desaparecen, mientras que las metamorfosis que no esperaríamos que se mantuvieran en el *Himno VI* por su evidente relación intertextual con los himnos homéricos, en cambio, sí están presentes en la *narratio* calimaquea. Nos referimos aquí a los pasajes de Tiresias o Acteón, así como a las dos metamorfosis de Deméter que la diosa ejecuta en su poema en los versos 37-44 y 56-60. Es precisamente aquí, tras los versos que hacen de transición entre el contexto ritual de la procesión femenina del *kálathos*, es decir, en la primera parte de la narrativa (vv. 24-71), donde se insertan los dos pasajes metamórficos que analizaremos.

---

<sup>637</sup> Bulloch, 1977, pp. 98-99.

<sup>638</sup> Bulloch, 1977, p. 102.

<sup>639</sup> Cf. Harder, 2018, pp. 21-31. Harder (2018, p. 28) explica que existen claras similitudes entre la figura de Erisictón y el Antíloco homérico, porque ambos personajes cometen un grave error por una imprudencia juvenil, pero Antíloco, a diferencia de la agresiva respuesta de Erisictón, consigue resolver el conflicto con Menelao. La reacción del Erisictón calimaqueo, en cambio, conlleva la intensificación de la ira de Deméter derivando en la consecuente tragedia familiar.

<sup>640</sup> Montes Cala, 1991, p. 412.

### 2.6.1. Deméter y Nicipa

A modo de introducción del pasaje mítico, a partir del séptimo hexámetro Calímaco alude al rapto de Perséfone (vv. 8-9: ὅς τε πιεῖν Δαμάτερα μῶνος ἔπεισεν, / ἄρπαγίμας ὄκ' ἄπυστα μετέστιχεν ἴχνια κόρας) y a la búsqueda desesperada de Deméter (vv. 13-15: τρις μὲν δὴ διέβας Ἀχελώϊον ἀργυροδίναν, / τοσσάκι δ' ἀνάων ποταμῶν ἐπέρασας ἕκαστον, / τρις δ' ἐπὶ Καλλιχόρῳ χαμάδις ἐκαθίσσασο) quien no comió ni bebió ni se lavó hasta que llegó a Eleusis (v. 16: φρητὶ αὐσταλέα ἄποτός τε καὶ οὐ φάγες οὐδὲ λοέσσαι). Sin embargo, el de Cirene no quiere centrarse en lo que hizo llorar a la diosa (v. 17: μὴ μὴ ταῦτα λέγωμες ἃ δάκρυον ἄγαγε Διοῖ), sobre todo porque ya el *Himno Homérico* trató exclusivamente en la *narratio* del rapto y de la búsqueda de Core. Prefiere dedicarse entonces al papel de Deméter como deidad civilizadora e introduce la narrativa mítica con una máxima que bien introduce la secuencia narrativa y adelanta asimismo el carácter del episodio de Erisictón (v. 22): κάλλιον, ὡς (ἵνα καὶ τις ὑπερβασίας ἀλέηται). En este contexto, antes de que Erisictón se disponga, junto con sus servidores (v. 33: ἔχων θεράποντας ἐείκοσι), a destruir el bosque sagrado de Deméter (v. 36: ἐς δὲ τὸ τᾶς Δάματρος ἀναιδέες ἔδραμον ἄλσος), Calímaco dedica primero unos versos a describir dicho bosque en el que destaca tres elementos: el ingente álamo consagrado a la diosa (v. 37: ἧς δὲ τις αἴγειρος, μέγα δένδρεον αἰθέρι κῦρον), las ninfas y el mediodía (v. 38: τῷ ἔπι ταὶ νύμφαι ποτὶ τῶνδῖον ἐπιόωντο), momento preciso en el que estas divinidades menores aparecían para jugar alrededor del álamo. Erisictón y sus hombres, decididos a destruir el bosque sagrado, golpearon primero el álamo y el resto de la naturaleza pudo oír su sufrimiento (v. 39: κακὸν μέλος ἴαχεν ἄλλαις), incluida la propia diosa Deméter (v. 40: ἄσθετο Δαμάτηρ). Esto provocó la cólera de la divinidad (v. 41: χωσαμένα) y decidió que era ella misma la que debía castigar a Erisictón. Así pues, Deméter entra en contacto con el mundo terrenal, pero no en su verdadera forma, sino transformándose rápidamente en una de sus sacerdotisas, Nicipa (vv. 37-44):

ἧς δὲ τις αἴγειρος, μέγα δένδρεον αἰθέρι κῦρον,  
τῷ ἔπι ταὶ νύμφαι ποτὶ τῶνδῖον ἐπιόωντο·  
ἃ πράτα πλαγεῖσα κακὸν μέλος ἴαχεν ἄλλαις.  
ἄσθετο Δαμάτηρ, ὅτι οἱ ξύλον ἱερὸν ἄλλει,  
εἶπε δὲ χωσαμένα: ‘τίς μοι καλὰ δένδρεα κόπτει;’  
αὐτίκα Νικίππα, τάν οἱ πόλις ἀράτειραν  
δαμοσίαν ἔστασαν, εἰείατο, γέντο δὲ χειρὶ  
στέμματα καὶ μάκωνα, κατομαδίαν δ' ἔχε κλᾶδα.

Había un álamo, un árbol enorme que llegaba hasta el cielo; junto a él las ninfas al mediodía jugaban. Fue golpeado primero y una nota desgarradora clamó para los demás. Se percató Deméter de que su árbol sagrado sufría y dijo encolerizada: “¿Quién hiere a mis bellos árboles?”. Al instante tomó la forma de Nicipa, a la que la ciudad había nombrado sacerdotisa pública, y llevaba en su mano las cintas y la adormidera y tenía la llave colgada del hombro.



La aparición o epifanía en forma metamórfica de Deméter se adelanta ya en los versos 37-39 por la inclusión de los siguientes términos: ἤς δέ τις αἰγείρος, ταὶ νύμφαι<sup>641</sup>, τῶνδιον y κακὸν μέλος ἴαγεν. La oración ἦν δέ τις, como ya puntualiza Hopkinson<sup>642</sup>, siempre introduce en la epepeya homérica la presencia de un personaje humano (e. g. *Il.* 5.9; 10.314), pero aquí, por el contrario, se emplea para informar de la existencia de un árbol, eso sí, viviente por la estrecha relación con las ninfas del lugar, divinidades menores que se caracterizan precisamente por esta doble naturaleza<sup>643</sup>. Tanto el álamo como la encina están asociados a las ninfas y estos elementos aparecen ya en varias historias metamórficas precisamente en los *Heteroioumena* de Nicandro de Colofón, atestiguado a través de Antonino Liberal: el caso de las hermanas de Diopatre<sup>644</sup> o la leyenda de Dríoipe<sup>645</sup>. Además, el hecho de que las ninfas aparezcan en la gruta a mediodía, τῶνδιον (v. 38), para jugar entre los árboles sagrados evidencia, por una parte, el momento prodigioso o epifánico, porque es en este preciso instante en el que las divinidades tienden a aparecer o, mejor dicho, dejarse ver en el mundo terrenal. No se debe pasar por alto que el encuentro entre Tiresias y Atenea durante el baño de la diosa también tiene lugar a mediodía (*Lau. Pall.* 73)<sup>646</sup>. Pero, además, el sintagma κακὸν μέλος, es decir, la queja desgarradora causada por las heridas del hacha otorga al árbol vida propia y, por ende, debe existir una conexión entre dicho álamo y alguna de las ninfas que se reúnen en la gruta sagrada. Calímaco, de acuerdo con Stephens<sup>647</sup>, juega concienzudamente con el doble sentido

<sup>641</sup> Hopkinson, 1984, p. 115: “Probably the Hamadryads, who were coeval with their tress; the exact relationship is difficult to determine. Sometimes the nymph seems little more than a personification of the tree (cf. 39); often she has a separate existence and lives in the vicinity”. La dualidad en cuanto a la naturaleza de los personajes míticos, relacionados con la metamorfosis, es frecuente en la colección calimaquea, si atendemos, por ejemplo, al caso de Asteria/Delos y las ninfas tesalias, los dioses-ríos o el paisaje natural, por ejemplo, de la Arcadia. Cf. *supra* apartados III 2.1.1 y III 2.4.1-2.4.3.

<sup>642</sup> Stephens, 2015, p. 283.

<sup>643</sup> Cahen (1961, p. 264) encuentra algunos paralelismos entre la descripción del bosque de Deméter en el himno calimaqueo y la gruta de Calipso (*Od.* 5.238 ss.) y el jardín de Alcínoo (*Od.* 7.115 ss.), como también McKay (1962, p. 77), quien aporta otro paralelismo más ahora con el idilio teocriteo *Thalysia* (*Id.* 7) por los elementos naturales de los álamos, la gruta, la fuente y el agua sagrada que emana de las cuevas, así como la presencia de las ninfas.

<sup>644</sup> *Ant.Lib.* 22.4.5-8: [...] Ποσειδῶν δὲ πόθῳ μιᾶς αὐτῶν Διοπάτρης τὰς ἀδελφὰς ἐρρίζωσε καὶ ἐποίησεν αἰγείρους, ἄχρι<ς> αὐτὸς κορεσθεὶς τῆς εὐνῆς ἀνέλυσε καὶ πάλιν αὐταῖς ἀπέδωκε τὴν ἐξ ἀρχῆς φύσιν.

<sup>645</sup> *Ant.Lib.* 32.4: ἰδρῦσατο δὲ καὶ Απόλλωνος ἱερὸν ἐν τῇ Δρυοπίδι. καὶ εἰς τοῦτο παροῦσαν τὸ ἱερὸν Δρυόπην ἦρπασαν ἀμαδρῦάδες νύμφαι κατ’ εὐμένειαν καὶ αὐτὴν μὲν ἀπέκρυσαν εἰς τὴν ὕλην, ἀντι δ’ ἐκείνης αἰγείρον ἀνέφηναν ἐκ τῆς γῆς καὶ παρὰ τὴν αἰγείρον ὕδωρ ἀνέρρηξαν, Δρυόπη δὲ μετέβαλε καὶ ἀντι θνητῆς ἐγένετο νύμφη. McKay (1962, pp. 80-81) sugiere curiosamente la existencia de un paralelismo con el epigrama de Antípato *AP* 9.706 (*Antip.Thess.* 81 G.-P.), característico precisamente por un nuevo contexto metamórfico en el que los álamos están presentes ahora en el mito etiológico de las Heliades, hermanas de Faetón, que terminan convertidas en álamos derramando eternamente sus lágrimas de ámbar: δένδρεον ἱερὸν εἰμι· παρερχόμενός με φυλάσσειν / πημαίνειν. ἀλγῶ, ξεῖνε, κολουομένη. / μέμνεο, παρθενίός μοι ἐπι φλόος, οὐχ ἄπερ ὠμαῖς / ἀχράσιν. αἰγείρων τίς γένος οὐκ ἐδάη; / εἰ δὲ περιδρῦψεις με παρατραπίην περ εἴδουσαν / δακρῦσεις. μέλομαι καὶ ξύλον Ἥελίῳ.

<sup>646</sup> *Sch. Call. Cer.* 38: <ποτὶ τῶνδιον ἐπιόωντο> περὶ τὸ ἔνδιον ἦγουν περὶ τὸ μεσημβρινὸν ἐπιόωντο καὶ ἐπαιζον. Sin embargo, para McKay la referencia al mediodía es simplemente un paralelo formal al *Himno V* de la colección, pero introducido aquí para elevar precisamente el contraste entre ambas composiciones: la actuación determinante de Atenea frente a la inactividad de las ninfas. No se menciona explícitamente en el texto calimaqueo que es esta la hora en la que las ninfas “mentioned are in residence” ni tampoco se puede inferir del pasaje, “without intelectual exercise” que la ninfa ha sido herida, sino solo el propio árbol (v. 41). Todo esto refleja cómo Calímaco juega con la dualidad de la naturaleza de los personajes que forman parte de la *narratio* y cómo juega asimismo con su propia audiencia, ya que en ocasiones nos lleva a preguntarnos “what the poet is doing in his hymn” (1962, pp. 84-85).

<sup>647</sup> Stephens, 2015, p. 283.

de la palabra μέλος, ya que significa tanto una frase de una canción como ocurre en el *Himno a Delos* (v. 257), como un miembro o parte del cuerpo o bien con el verbo ἴαχεν que puede asimismo significar gritar, llorar o gemir. No obstante, la inclusión de esta forma μέλος no solo va en armonía con la idea de entonar un canto lastimero, al modo del rapto de Perséfone en el *Himno Homérico a Deméter* (v. 20; v. 81), sino también con la herida que ha causado el hacha de Erisictón (v. 39: πλαγεῖσα) en alguno de los miembros del álamo. Esto reforzaría entonces la unión y la doble naturaleza de la ninfa que lo habitara. McKay es de los pocos críticos que abiertamente expresa la relación de este pasaje con la metamorfosis, no solo por el contenido temático sino también por la ambigüedad en el ámbito semántico. Estos versos reflejan entonces la constante fascinación de los helenísticos por la dualidad en la esencia de las cosas o personas<sup>648</sup>, de ahí que McKay sostenga que el lenguaje calimaqueo aquí es “mischievously economical” con el objeto de no hacer evidente su propia visión del episodio. ¿Es el álamo “a metamorphosed spirit” para Calímaco? El de Cirene deja, por lo tanto, al lector *doctus* “a little in the dark as to whether the popular or the metamorphosed sister of Phaethon is uppermost in his mind”<sup>649</sup>, sobre todo por el sintagma ἀλέκτρινον ὕδωρ (v. 28), que refleja una sutil alusión a las Heliades<sup>650</sup>.

Este contexto prodigioso y metamórfico anticipa la llegada de Deméter, pero curiosamente la epifanía vuelve a estar conectada aquí con la metamorfosis. Es la diosa la que decide presentarse en el mundo terrenal para llevar ella misma a cabo la venganza o castigo contra el criminal Erisictón y, *prima facie*, también contra sus compañeros o, al menos, esto es lo que el lector esperaría, ya que los servidores de Erisictón lo acompañan armados al bosque sagrado (v. 35: πελέκεσσι καὶ ἀξίναισιν). El hecho de que sea la propia Deméter la que tenga que incomodarse, esto es, bajar del Olimpo, transformarse (vv. 42-43: αὐτίκα Νικίππα... εἰσατο), intentar hacer entrar en razón a Erisictón (vv. 48-49: παύεο καὶ θεράποντας ἀπότρεπε, μή τι χαλεφῆ / πότνια Δαμάτηρ, τᾶς ἱερὸν ἐκκεραΐζεις) y ejecutar el castigo final (vv. 66-67: αὐτίκα οἱ χαλεπὸν τε καὶ ἄγριον ἔμβαλε λιμὸν / αἴθωνα κρατερόν, μεγάλα δ' ἐστρεύγετο νούσῳ) implica cuán importante es en la colección

<sup>648</sup> Y la metamorfosis representa de forma espléndida esta fascinación. Otro de los ejemplos más relevantes es el caso de las *Argonáuticas* y el tratamiento de Apolonio del elemento de la metamorfosis y su influencia y aportación en la formación y desarrollo del microgénero.

<sup>649</sup> McKay, 1962, pp. 81-82.

<sup>650</sup> McKay afirma que este sintagma implica “second thoughts” ya que ἀλέκτρινον hace referencia al ámbar, es decir, el recurso natural que surge de las metamorfosis de las Heliades. Es por ello por lo que Calímaco proyecta este episodio mitológico sobre el álamo y la ninfa del bosque sagrado de Deméter en su composición. Además, si el poeta sobre metamorfosis más afamado de la Antigüedad, es decir, Ovidio utiliza este pasaje del himno calimaqueo como fuente para la construcción de la historia de las Heliades en las *Metamorfosis* (2.364 ss.), parece evidente que Calímaco pretendía que su audiencia percibiera la interpretación metamórfica del pasaje que acapara sin duda la esencia de estos versos, y por extensión, de toda la primera sección mítica del himno que finaliza precisamente con la segunda de las transformaciones de Deméter. Mair (1921), Cahen (1961), Fernández-Galiano (1976), De Cuenca (1980), Hopkinson (1984), D'Alessio (1996) y Stephens (2015) consideran que el adjetivo ἀλέκτρινον se refiere al ámbar, aunque ninguno hace mención a la perspicaz alusión metamórfica de las Heliades.

de Calímaco la acción y participación divina. Recordemos que en el *Himno a Zeus* el de Cirene hace especial hincapié en el esfuerzo de Rea por crear un manantial en el que bañar al recién nacido, la metamorfosis que lleva a cabo Zeus para salvar a Ío de la cólera de Hera o la implicación directa de Zeus en el episodio metamórfico de Calisto. En el *Himno a Apolo* es el mismo dios el que se transforma en un cuervo para llevar a cabo otra hazaña, ahora la fundación de la ciudad de Cirene junto a Bato, o el caso de Asteria en el *Himno a Delos* en el que la epifanía y la metamorfosis forman parte de la acción y hazaña divina de la nodriza de Apolo. Por ello Henrichs<sup>651</sup> califica ahora esta acción de la diosa de Deméter —a la que añadimos nosotros también su segunda metamorfosis (vv. 56-60)— como un doble esfuerzo por parte de la divinidad que evidencia cómo los dioses en los himnos calimaqueos deben ganarse los honores de los mortales a través de cuán heroicas y numerosas sean sus gestas. Así, Deméter intenta en primer lugar convencer a Erisictón de su error tomando la figura de la sacerdotisa Nicipa<sup>652</sup>, lo que demuestra un aspecto compasivo de la figura divina como ya deja entrever Calímaco en el *Himno V* con la imagen del don de adivinación que Atenea otorga a Tiresias. Cabe recordar que, de acuerdo con Bing, en el *Himno Homérico a Deméter*, la diosa también decide presentarse ante la corte de Celeo como una anciana (v. 101: γρηὴ παλαιγενεῖ ἐναλίγκιος), de forma similar a la sacerdotisa Nicipa calimaquea (vv. 42-43: αὐτίκα Νικίππα... εἰσαίτο) y, de hecho, “in both hymns, her first word in this guise is τέκνον” en Calímaco (v. 46) y τέκνα en el poema homérico (v. 119)<sup>653</sup>. El contexto metamórfico es evidente no solo por el contenido temático de la aparición de la divinidad previamente transformada en una anciana, aquí Nicipa, porque como ya puso de manifiesto McKay, aunque Calímaco no lo especifique abiertamente, es “customary for divinities to contrast their age with that of the characters to whom they appear”<sup>654</sup>, de ahí la metamorfosis de Deméter en Nicipa, que parece ser una invención calimaquea. Esta secuencia narrativa vuelve a aparecer en las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas, pero ahora entre Hera y Jasón en el episodio de la pérdida de la sandalia en el río Anauro (A.R. 3.72: γρηὴ δέ μ’ εἰσαμένην). No es cuestión baladí, como también apunta McKay, que Lactancio

<sup>651</sup> Henrichs, 1993, p. 114.

<sup>652</sup> Harder (2018, p. 28) pone de manifiesto cómo Calímaco adapta para este pasaje el enfrentamiento entre Aquiles y Escamandro, no solo a través del componente temático sino también por la inclusión de formas como el participio χωσαμένα que recuerdan al χωσαμένος homérico (*Il.* 21.211-213): καί νύ κ’ ἔτι πλέονας κτάνε Παίονας ὠκὺς Ἀχιλλεύς, / εἰ μὴ χωσαμένος προσέφη ποταμὸς βαθυδίνης, ἀνέρι εἰσάμενος, / βαθέης δ’ ἐκ φθέγγατο δίνης. Aquí también la deidad intenta llegar a un acuerdo con un joven, Aquiles, y se transforma en un hombre, ἀνέρι εἰσάμενος, precisamente la misma construcción sintáctica que Calímaco emplea para la descripción de la metamorfosis de Deméter en Nicipa. Bing (2009, p. 60) defiende sobre la metamorfosis de Deméter en una sacerdotisa que esta “provides the model for the poet’s comparable guise: the woman directing the goddess’ festival”, así como “the feminized voice of the speaker”. No debemos pasar por alto tampoco, como ya apunta Hopkinson (1984, p. 117) que Euforión en el fragmento 9.14 (Acosta-Hughes & Cusset) emplea la forma χωσαμένην para describir el enfado de la diosa antes de convertir a Ascálabo en una salamanquesa, probando una vez más el contexto metamórfico, que no solo epifánico, del pasaje calimaqueo dentro del marco de crimen y castigo.

<sup>653</sup> Bing, 2009, p. 53.

<sup>654</sup> McKay, 1962, p. 98.

Plácido en su resumen de la historia de Mestra, hija de Erisictón, refiera que esta se transforma en un hombre *processioris aetatis*, dato que no está, sin embargo, en la *narratio* ovidiana (8.848-878), pero sí en el conjunto de la tradición literaria grecolatina. Dicho contexto metamórfico resulta igualmente evidente por otras cuestiones de tipo formal como la ambigua descripción de la naturaleza, la inclusión del adjetivo ἀλέκτρινον, el uso del adverbio αὐτίκα que indica, por una parte, “the lack of delay... of the divine and of reaction”<sup>655</sup> y, por otra, cuándo comienza la transformación y cómo tiene lugar, es decir, en un momento concreto casi imperceptible a la vista humana, además del aoristo en la forma verbal<sup>656</sup> y la construcción Νικίπα... εἴσατο, construcción sintáctica que Calímaco recupera de otros contextos metamórficos propios del *epos* homérico<sup>657</sup>. El significado de la forma verbal dentro de la secuencia metamórfica parece estar claro en tanto que ya el propio escoliasta del himno apunta como sinónimo de εἴσατο el verbo ὠμοιώθη<sup>658</sup>.

En tanto que Calímaco inserta el relato de advertencia de Erisictón en el marco de la moral hesiódica<sup>659</sup>, no habríamos de pasar por alto tampoco el elevado grado de tensión intertextual que existe entre el texto calimaqueo y la tradición anterior<sup>660</sup>, en concreto, los himnos homéricos, y no solo el *Himno Homérico a Deméter*, evidente por estar dedicado a la misma divinidad, sino otros himnos como el de Dioniso que resulta ser muy revelador en lo que respecta al tratamiento de la metamorfosis de los dioses y su actuación para con los mortales. En lo que respecta al *Himno Homérico a Deméter*, se pueden leer varias metamorfosis, que sin duda Calímaco tiene en mente a la hora de incluir este elemento literario en su nueva reinterpretación del himno (v. 94: εἶδος ἀμαλδύνουσα πολλὸν χρόνον; v. 101: γρηῖ παλαιγενεῖ ἐναλίγκιος; vv. 260-261: ἀθάνατόν κέν τοι καὶ

<sup>655</sup> Hopkinson, 1984, p. 118.

<sup>656</sup> Stephens (2015, p. 283) hace especial hincapié en el aoristo que describen las acciones de Deméter, por lo que cobraría todavía más sentido el hecho de que Calímaco lo empleara para la descripción de una de las acciones divinas, es decir, la propia transformación de la diosa.

<sup>657</sup> A modo de ejemplo destacamos los siguientes pasajes: *Il.* 2.22: τῷ μιν εἰσάμενος προσεφώνεε θεῖος Ὀνειρος, *Il.* 2.795: τῷ μιν εἰσαμένη προσέφη πόδας ὠκέα Ἴρις, *Il.* 3.389: τῇ μιν εἰσαμένη προσεφώνεε δῖ' Ἀφροδίτη, *Il.* 5.785: Στέντορι εἰσαμένη μεγάλητορι χαλκεοφώνω, *Il.* 13.45: εἰσάμενος Κάλχαντι δέμας καὶ ἀτειρέα φωνήν, *Il.* 13.216: εἰσάμενος φθογγήν Ἀνδραίμονος νῦτ' Θόαντι, *Il.* 16.716-717: ἀνέρι εἰσάμενος αἰζηῷ τε κρατερῷ τε, / Ἀσίω, *Il.* 16.720: τῷ μιν εἰσάμενος προσέφη Διὸς υἱὸς Ἀπόλλων, *Il.* 17.73: ἀνέρι εἰσάμενος, Κικόνων ἡγήτορι Μέντη, *Il.* 17.326: τῷ μιν εἰσάμενος προσέφη Διὸς υἱὸς Ἀπόλλων, *Il.* 17.585: τῷ μιν εἰσάμενος προσέφη ἐκάεργος Ἀπόλλων, *Il.* 17.555: εἰσαμένη Φοῖνικι δέμας καὶ ἀτειρέα φωνήν, *Il.* 20.82: τῷ μιν εἰσάμενος προσέφη Διὸς υἱὸς Ἀπόλλων, *Il.* 20.224: ἴππῳ δ' εἰσάμενος παρελέξατο κυανοχαίτη, *Il.* 21.213: ἀνέρι εἰσάμενος, βαθέης δ' ἐκ φθέγγατο δίνης, *Od.* 11.241 τῷ δ' ἄρα εἰσάμενος γαιήοχος ἔννοσίγαιος.

<sup>658</sup> *Sch. Call. Cer.* 43: <εἴσατο:> ὠμοιώθη.

<sup>659</sup> Hunter, 2008, p. 147.

<sup>660</sup> Faulkner (2011, p. 78) apunta distintas fuentes como el poema *Deméter* de Filitas para la descripción de la gruta sagrada, el *locus amoenus* de Teócrito (*Id.* 7.3-9) o la descripción de las abejas y el rol Deméter en la misma colección (*Call. Ap.* 2.110-112). La *compositio* calimaquea sirve asimismo como fuente a Nicandro en el relato de Ascálabo en sus *Heteroioumena*, conservado en la colección de Antonino Liberal (*Ant.Lib.* 24), o también al propio Ovidio (*Met.* 5.446-461). Para el tratamiento ovidiano del mito de Erisictón, véase Murray (2004, pp. 223-240). También cabe mencionar el paralelismo que observó Faulkner (2011) entre la narración de Erisictón y Aconcio y Cidipa en los *Aitia*, combinado asimismo con ciertos aspectos de la *Lide* de Antímaco.

ἀγήραον ἤματα πάντα / παῖδα φίλον ποίησα καὶ ἄφθιτον ὄπασα τιμῆν; vv. 188-189: ἡ δ' ἄρ' ἐπ' οὐδὸν ἔβη ποσὶ καὶ ῥα μελάθρου / κῦρε κάρη, πλήσεν δὲ θύρας σέλαος θείοιο; vv. 274-275: θεὰ μέγεθος καὶ εἶδος ἄμειψε / γῆρας ἀπωσαμένη). Dos de estas metamorfosis están vinculadas a la epifanía de la diosa (vv. 188-189 y vv. 274-275), pues Deméter no entra en contacto con el plano mortal en su verdadera forma, sino que trueca su ser, según el himno homérico, en múltiples ocasiones durante la búsqueda de su hija Perséfone, εἶδος ἀμαλδύνουσα πολλὸν χρόνον (v. 94), para después llegar al palacio de Celeo en Eleusis y metamorfosearse en la anciana, γρηῖ παλαιγενεῖ ἐναλίγκιος (v. 100), que realizará las funciones de nodriza de Demofonte. Así, cuando las hijas de Celeo invitan a la anciana a palacio, Deméter parece dar pistas sobre su verdadera identidad en tanto que, al entrar, su cabeza tocó el techo y apareció un divino resplandor (vv. 188-189): ἡ δ' ἄρ' ἐπ' οὐδὸν ἔβη ποσὶ καὶ ῥα μελάθρου / κῦρε κάρη, πλήσεν δὲ θύρας σέλαος θείοιο. Se trata entonces de un momento que anticipa la epifanía final de la diosa. Luego, Deméter, a modo de agradecimiento, trata de convertir en inmortal a Demofonte. He aquí el tercer proceso metamórfico del himno: καὶ κέν μιν ποίησεν ἀγήρων τ' ἀθάνατόν τε (v. 242). Sin embargo, Metanira decide espiar a la nodriza-Deméter y la diosa detiene el proceso de transformación del niño, encolerizada (vv. 260-261): ἀθάνατόν κέν τοι καὶ ἀγήραον ἤματα πάντα / παῖδα φίλον ποίησα καὶ ἄφθιτον ὄπασα τιμῆν. Es precisamente ese el castigo de Deméter a Metanira por la ofuscación e insensatez, es decir, no convertir en inmortal a su hijo que será finalmente conocedor de la vejez y la muerte (v. 262): νῦν δ' οὐκ ἔσθ' ὥς κεν θάνατον καὶ κῆρας ἀλύξαι. Por último, Deméter revela su verdadera identidad y se aparece a Metanira en su forma divina tras instaurar los ritos de los misterios eleusinos (vv. 275-276): Ὡς εἰποῦσα θεὰ μέγεθος καὶ εἶδος ἄμειψε / γῆρας ἀπωσαμένη, περί τ' ἀμφί τε κάλλος ἤτο.

Stephens ya puso de manifiesto que “story of Demeter’s wrath in *HhDem* has obvious parallels with the Erysichthon episode”, entre los que subraya cómo “Demeter disguises herself as an old priestess of her own cult”. Estos obvios paralelos son la agresión (Perséfone/álamo), la aparición de divinidades menores (ninfas), las faltas contra la divinidad, la cólera (Call. *Cer.* 41 y *hCer.* 91) y los castigos divinos (no inmortalidad/hambre), las metamorfosis, las epifanías y el terror de los presentes ante el prodigio, propio de los contextos metamórficos o paradoxográficos. Bing sostiene que el álamo sagrado del poema calimaqueo (v. 33) refleja el rapto de Perséfone, pues ambos elementos son los objetos de agresión. Recordemos que el árbol y la joven gritan (Call. *Cer.* 39 y *hCer.* 20) y es solo Deméter quien consigue oír sus respectivos lamentos (Call. *Cer.* 40 y *hCer.*

67-68)<sup>661</sup>. En ambos relatos aparecen las ninfas pero estas no proporcionan solución alguna a la secuencia del crimen y castigo. En el himno homérico las ninfas que acompañan a Perséfone no oyen los gritos desesperados de la joven cuando es raptada por Hades y en el poema calimaqueo las ninfas solo se dedican a jugar entre ellas. Esto demuestra que estas divinidades menores realizan un papel bastante discreto en la acción narrativa. Parece evidente entonces que las ninfas no cumplen con la confianza de la diosa ni en la protección de Core ni ahora en el contexto hímico de la gruta sagrada<sup>662</sup>. Todo lo contrario ocurre, sin embargo, en las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas en la que el poeta inserta referencias al mito de Erisictón dentro de la secuencia narrativa de Fineo y las Harpías (A.R. 2.468-490). Como Murray cuidadosamente analizó, la historia de la agresión del árbol de Deméter en las *Argonáuticas* es el más sintético, si lo comparamos con la *narratio* calimaquea u ovidiana (*Met.* 8.547-884), puesto que el de Rodas reduce el número de participantes en el episodio solo al agresor y al árbol-ninfa<sup>663</sup>, omitiendo cualquier referencia a la actuación de Deméter que denota completa pasividad ante el crimen. De esta forma, todas las acciones, es decir, la súplica ante el agresor, la intervención divina, la anunciación y ejecución de la maldición, que le corresponderían *de facto* a Deméter, las realiza la propia ninfa, en detrimento del poder o influencia de los dioses olímpicos frente a las divinidades menores que poseen una función más importante dentro de la epopeya<sup>664</sup>. En cambio, Calímaco ciertamente “duplicates Demeter’s agency”, mientras que el árbol-ninfa “does nothing more than cry for help”<sup>665</sup>. Ovidio, al igual que Apolonio, aumenta la función de las ninfas (e. g. súplica a Erisictón, advertencia de la maldición y el hecho de darse cuenta del propio crimen) y reduce al mínimo la presencia de Deméter, en tanto que la única acción que ejecuta la diosa olímpica es enviar al Hambre<sup>666</sup> para que atormente a Erisictón (*Met.* 8.784 ss.)<sup>667</sup>. A diferencia de Calímaco, aquí Deméter, aun habiendo enviado a esta deidad abstracta, no

<sup>661</sup> Bing, 2009, p. 52.

<sup>662</sup> Bing (2009, p. 52, n. 13) puntualiza que las ninfas del himno homérico “fail to hear Kore’s cry when she is raped”, a lo que podríamos añadir que estas también fallan en lo que respecta a protección de la gruta de Deméter.

<sup>663</sup> La exhaustiva insistencia de Calímaco por conseguir un efecto especial en cada uno de los versos da lugar a ambiguas interpretaciones de los pasajes. De hecho, aquí no podemos extraer de sus versos si el poeta hace una división física entre la ninfa y el árbol, de ahí que Murray (1993) hable directamente de “tree nymph” manifestando dicha dualidad ahora en la naturaleza de la divinidad, así como el contexto prodigioso del episodio, que recogen otros poetas como Apolonio en las *Argonáuticas* y luego el propio Ovidio en sus *Metamorfosis*. Murray defiende que Ovidio consigue disolver “the physical distinction between tree and nymph” (1993, p. 212). Esto implica que el de Sulmona se percata del aura metamórfica de todo el episodio mítico no solo en la *narratio* calimaquea, sino también en la apoloniana.

<sup>664</sup> Véase más abajo el capítulo dedicado en esta Tesis a la metamorfosis en las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas (III 4).

<sup>665</sup> Murray, 1993, p. 210. Aun así, la intervención directa de Deméter en el himno calimaqueo, metamorfoseada en la sacerdotisa Nicipa, no parece evidenciar que el árbol y la gruta no fueran destruidas, al no conseguir hacer cambiar de opinión a Erisictón (vv. 59-60).

<sup>666</sup> Sobre la personificación del Hambre, *vid.* McKay, 1962, pp. 109-110.

<sup>667</sup> Ovidio, por su parte, no tiene duda alguna sobre cómo debe leer el pasaje calimaqueo de las ninfas y los árboles ya que aprovecha la cuidada dualidad en cuanto a la caracterización de la naturaleza de la gruta que Calímaco constantemente pretende subrayar en esta sección del himno para “make Demeter avenge the death of a Nymph killed by the felling of her tree” (Rose, 1964, p. 95).

lleva a cabo el castigo ella misma. Murray defiende que “Demeter’s remoteness facilitates the destruction of the tree and the grove”<sup>668</sup>, lo que nos llevaría a reconsiderar su anterior afirmación sobre la ambigüedad en cuanto a la (no)destrucción del bosque sagrado de la diosa en el himno calimaqueo. Si el hecho de que en Apolonio y Ovidio la pasividad e inacción de Deméter pudo implicar la consecuente destrucción de dicho bosque, en Calímaco no deberíamos considerar con tanta seguridad que el bosque fuera destruido, en tanto que aquí la diosa sí actúa y de forma rápida y determinante, presentándose tanto metamorfoseada como luego en su verdadero ser ante Erisictón.

Ahora bien, el crimen o falta contra Deméter es otro nexo común entre los textos hímnicos, el homérico y el calimaqueo, aunque dicho crimen es cometido por agentes distintos. En el *Himno Homérico a Deméter* es Metanira, madre de Demofonte, a causa de su insensatez, quien atenta contra la divinidad, mientras que en el poema de Calímaco es Erisictón a causa de su insolencia y soberbia. Pero el castigo en ambos poemas lo pagan tanto la madre como el hijo, Metanira y Demofonte, porque este último no se convierte en un inmortal y Erisictón y su madre, porque Erisictón padece un hambre voraz y ella no puede hacer nada para ayudarlo, solo poner excusas para encubrir a su hijo de cara a la sociedad<sup>669</sup>. Es además en ambos casos la propia divinidad la que aparece en el plano mortal, se transforma y ejecuta ella misma el castigo sin ningún mediador entre los mortales y la diosa<sup>670</sup>. Otros elementos coincidentes son tanto las metamorfosis como los momentos epifánicos. Bing ya puntualizó que en el himno homérico la diosa revela “briefly” su divinidad cuando entra en casa de Celeo (vv. 188-189) y Calímaco toma directamente de los versos homéricos la descripción de la metamorfosis y epifanía de la diosa ahora ante Erisictón, puesto que el de Cirene alude a su estatura, en concreto, a sus pies y su cabeza<sup>671</sup>. Dice así que Deméter con los pies en el suelo era capaz de tocar el Olimpo con su cabeza, caracterización hiperbólica que denota claramente una altura sobrenatural (v. 58).

---

<sup>668</sup> Murray, 1993, p. 210.

<sup>669</sup> De ahí que Skempis (2016, p. 35) apuntara que la figura de la “‘mourning mother’ predominates in the narrative, a point of intersection between the ritual and the mythical sections can be traced in the maternal drama, which *mutatis mutandis* parallels Demeter to Erysichthon’s mother, who mourns her own son in quite a different way”.

<sup>670</sup> Faulkner (2011, p. 77) sostiene que la diferencia entre el himno homérico y el de Calímaco reside en que Deméter no ejecuta “immediate revenge on the transgressor”. Además, habla de la metamorfosis de Deméter como si fuera solo un simple disfraz. No podemos coincidir entonces aquí con Faulkner en tanto que Deméter no se disfraza, sino que cambia su propia naturaleza, como evidencian los marcadores formales del texto y, además, la diosa sí castiga inmediatamente a los agresores en ambos himnos porque, por una parte, castiga a Metanira abandonando a Demofonte e interrumpiendo la metamorfosis del niño y, en el poema calimaqueo, castiga a Erisictón por el sacrilegio, pero también indirectamente a su madre que, ahora sí de acuerdo con Faulkner, pasa a ser una víctima inocente. Si coincidimos con Faulkner en que la secuencia narrativa de crimen y castigo “affects the fortunes of a son of noble parents in both narratives”. Cf. Hopkinson (1984, p. 122) y Bing (1995, p. 32).

<sup>671</sup> Cf. Bing, 2009, p. 52. Por su parte, D’Alessio (1996, p. 203, n. 13) anota que precisamente las dimensiones “sovrumane sono elemento tradizionale delle epifanie divine”, superando aquí claramente el modelo homérico (*hCer.* 188-189; *h.Ven.* 173-173).

## 2.6.2. Deméter

Si volvemos ahora a la secuencia narrativa de la *compositio* calimaquea, cabe recordar que Deméter, transformada en la sacerdotisa Nicipa, ha sido incapaz de convencer a Erisictón para que no continuara llevando a cabo la atrocidad de destruir el bosque sagrado. Pero, ante la soberbia y ofuscación de Erisictón, decide volver a metamorfosearse pero esta vez en su verdadera forma con el objeto de imponer su autoridad ante el criminal Erisictón (vv. 53-60):

“χάζευ”, ἔφα, “μή τοι πέλεκυν μέγαν ἐν χροῖ πάξω.  
ταῦτα δ’ ἐμὸν θησεῖ στεγανὸν δόμον, ᾧ ἐνὶ δαίτας  
αἰὲν ἐμοῖς ἐτάροισιν ἄδην θυμαρέας ἄξῳ.”  
εἶπεν ὁ παῖς, Νέμεσις δὲ κακὰν ἐγράψατο φωνάν.  
Δαμάτηρ δ’ ἄφατόν τι κοτέσσατο, γείνατο δ’ ἅ θεύς·  
ἴθματα μὲν χέρσω, κεφαλὰ δὲ οἱ ἄψατ’ Ὀλύμπω.  
οἱ μὲν ἄρ’ ἠμιθνήτες, ἐπεὶ τὰν πότνιαν εἶδον,  
ἔξαπίνας ἀπόρουσαν ἐνὶ δρυσι χαλκὸν ἀφέντες.

Dijo: “Retírate no sea que hunda mi gran hacha en tu piel. Estos [*sc.* árboles] cubrirán mi morada en la que siempre celebraré deliciosos banquetes en abundancia para mis amigos”. Así dijo el joven y Némesis grabó sus impías palabras. Y Deméter se irritó hasta lo indecible y tornó de nuevo en diosa. Sus pies tocaban la tierra, pero su cabeza el Olimpo. Entonces ellos, medio muertos, cuando vieron a la soberana, al instante se retiraron dejando el hacha broncea en las encinas.

El contexto metamórfico vuelve a ser evidente. La primera metamorfosis no fue suficiente para frenar las intenciones de Erisictón, pero sí será suficiente la segunda transformación en tanto que Deméter retorna a su verdadero aspecto, de ahí también el momento epifánico<sup>672</sup>. De nuevo no es solo el contenido temático lo que revela la segunda metamorfosis, sino también las características formales del pasaje como la estructura sintáctica γείνατο δ’ ἅ θεύς (v. 57)<sup>673</sup>. Esta construcción no revela solo la epifanía, por lo que no podemos compartir la lectura del manuscrito de Wilamowitz<sup>674</sup>, εἶσατο en vez de γείνατο, porque se describe un verdadero cambio en la naturaleza de la diosa que vuelve de nuevo a su aspecto original después de haberse metamorfoseado en Nicipa. Stephens también defiende este mismo sentido del pasaje, pero señala que hay dos inconvenientes en la frase. La forma del aoristo γείνατο parece que es siempre transitiva en el *epos* y no existen tampoco usos paralelos que expliquen la inclusión del artículo ἅ (v. 57) en este contexto, en tanto que el nombre de Δαμάτηρ se encuentra al comienzo del mismo verso<sup>675</sup>.

<sup>672</sup> Adelantando, de acuerdo con Hopkinson (1984, p. 113), el momento epifánico a través de la inclusión del sintagma αἰθέρι κῦρον (v. 37).

<sup>673</sup> Faulkner (2011, p. 78) refiere que quizá se aprecia en los versos 57-58 la descripción de la epifanía de la diosa. Sabemos de la complejidad estilística de Calímaco, pero en realidad la lectura del verso γείνατο δ’ ἅ θεύς no induce a ningún tipo de error, porque el de Cirene manifiesta abiertamente aquí la segunda metamorfosis de Deméter. Es precisamente esta segunda metamorfosis, es decir, el retorno a su aspecto divino habitual, el momento que conduce al contexto epifánico y no viceversa. Sobre este pasaje, cf. Richardson (1974, p. 208); Bulloch (1977, p. 117 n. 27), Hopkinson (1984, p. 131), Faulkner (2008, p. 241).

<sup>674</sup> Wilamowitz en Hopkinson, 1984, p. 131. Fernández-Galiano también apuesta por la forma γείνατο y además recoge incluso el significado metamórfico del pasaje (1976, pp. 137-138).

<sup>675</sup> Stephens, 2015, p. 286.



Hopkinson, por su parte, acepta tanto la *lectio* γείνατο como la propuesta de Bergk que lee αῦ en lugar del artículo ἄ. Esta lectura evidencia, por tanto, la doble transformación de Deméter y reforzaría asimismo la lectura metamórfica del pasaje: “Logically his argument is correct; but from 42 onwards she has been for the reader, as for Erysichton, a mortal”<sup>676</sup>. En lo que respecta a otras similitudes con el himno homérico, habríamos de señalar que en el pasaje homérico la metamorfosis de anciana a su verdadera forma no se describe por completo en esta primera parte del poema, sino que solo se deja entrever por la sorprendente altura de la diosa que llegaba incluso hasta el techo del palacio así como por el brillo especial que la rodeaba (vv. 188-189). Hemos de esperar entonces casi un centenar de versos después para leer ahora sí la metamorfosis y epifanía ya completada de Deméter, tras la fallida conversión en inmortal de Demofonte: (vv. 275-276): Ὡς εἰποῦσα θεὰ μέγεθος καὶ εἶδος ἄμειψε / γῆρας ἀποσαμένη, περί τ’ ἀμφί τε κάλλος ἄητο. Se alude de nuevo a la estatura de la diosa como ya hiciera en los versos 188-189 y como recogiera asimismo el propio Calímaco en su composición.

De nuevo en ambos casos el sentimiento de miedo que inspira la divinidad no solo está asociado a la epifanía de Deméter, como Bing o Stephens sostienen<sup>677</sup>, sino que está igualmente vinculado al proceso metamórfico que la diosa lleva a cabo: οἱ μὲν ἄρ’ ἡμιθνήτες, ἐπεὶ τὰν πότνιαν εἶδον, / ἐξαπίνας ἀπόρουσαν ἐνὶ δρυσὶ χαλκὸν ἀφέντες (vv. 59-60)<sup>678</sup>. Bien es cierto que las metamorfosis en lengua griega ocurren en un breve instante, casi imperceptible al ojo humano, creando asimismo un halo misterioso en torno al proceso de cambio. Pero lo que sí pueden ver los espectadores del prodigio es el momento previo y el resultado final de la transformación, no el proceso en sí mismo<sup>679</sup>. Es este cambio en la naturaleza de Deméter, que recordemos modifica su forma de Nicipa a su verdadero ser, lo que inspira, por una parte, terror y miedo pero también admiración y sorpresa dejando a todos fascinados y estupefactos ante el poder divino. Y tanto es así que el espectador y sus emociones y sentimientos ante el prodigio pasan a ser elementos indispensables en muchos otros contextos metamórficos a lo largo de la literatura grecolatina<sup>680</sup>. Y no solo todo esto sorprende a los compañeros de Erisictón, sino también a los espectadores-lectores

<sup>676</sup> Hopkinson, 1984, p. 130. Señala además otros contextos metamórficos en los que se repite la secuencia de la reconversión de olímpicos en su forma habitual ante los humanos e. g. Verg. *Aen.* 1.404-405 y Ou. *Met.* 6.43-44.

<sup>677</sup> Bing, 2009, p. 52 y Stephens, 2015, p. 286: ἡμιθνήτες “half-dead,” i.e., the men nearly fainted when the goddess manifested herself”.

<sup>678</sup> El elemento compositivo de la vista y del espectador durante el proceso metamórfico ya se encuentra en el himno homérico 2.190: τὴν δ’ αἰδῶς τε σέβας τε ἰδὲ χλωρὸν δέος εἶλεν.

<sup>679</sup> Hay que insistir en que el gran mérito de Ovidio es haber dotado de entidad poética al recurso retórico progimnasmático de la éfrasis mediante la descripción del propio proceso de transformación, como puede verse de forma incipiente en el episodio de los extranjeros de Circe en las *Argonáuticas* de Apolonio (cf. *infra* III 4.2.6).

<sup>680</sup> A modo de ejemplo, cabe mencionar el caso de Telémaco, atónito, ante la presencia metamórfica de Atenea en la *Odisea* (cf. *supra* p. 15, n. 74), o bien el caso de los Argonautas ante los prodigios ejecutados por las Hespérides o las heroínas de Libia en la epopeya apoloniana (cf. *infra* III 4.1.8 y III 4.1.9), así como de forma recurrente en la recopilación de metamorfosis de Antonino Liberal.

de la propia composición himnica que esperan las proezas más increíbles de parte de los dioses. De hecho, habríamos de tener muy en consideración la acertada afirmación de Henrichs: “her self-revelation comprises two stages: she first appears disguised as her own priestess, and then in her divine form as goddess (40-60)”, en tanto que esto implica que los dioses en los himnos calimaqueos se describen en acción, ya que “the intransigence of her human opponent, who would not listen to Demeter in disguise” supone un doble esfuerzo, pero también la victoria de la diosa que provoca consecuentemente la alabanza del narrador<sup>681</sup>.

Ahora bien, ya adelantamos anteriormente que no es solo el *Himno Homérico de Deméter* la fuente principal de la que bebe Calímaco a la hora de abordar la creación de su nueva composición dedicada a la diosa, sino también el *Himno Homérico a Dioniso*, como ya analizó Bulloch. Este puso en relación todos los elementos en común entre sendos poemas: crimen e intentos criminales, castigo, advertencia, ataques, oposición y epifanía<sup>682</sup>. Sin embargo, a estos elementos hay que añadir también la metamorfosis junto a la epifanía de Dioniso y de Deméter en el texto calimaqueo. Así, en el poema homérico Dioniso se aparece ante los piratas, pero metamorfoseado en un hombre joven (vv. 2-4: ὡς ἐφάνη παρὰ θῖν' ἀλὸς ἀτρυγέτοιο / ἀκτῆ ἐπὶ προβλήτι νεηνίη ἀνδρὶ εὐκῶς / πρωθήβη) y Deméter en *In Cererem*, por su parte, opta por tomar la forma de Nicipa: la anciana sacerdotisa. Los piratas atacan a Dioniso e intentan raptarlo (vv. 8-10: οἱ δὲ ἰδόντες / νεῦσαν ἐς ἀλλήλους, τάχα δ' ἔκθορον, αἴψα δ' ἐλόντες / εἶσαν ἐπὶ σφετέρης νηὸς κεχαρημένοι ἦτορ), mientras que en el texto calimaqueo Erisictón intenta destruir el bosque sagrado de Deméter. Ambos dioses, Dioniso y Deméter, advierten a los correspondientes criminales antes de comenzar la ejecución de sendos castigos (*h.Bacch.* 13-24), pero su presencia metamorfoseada no es suficiente para disolver la oposición de los criminales, que hacen oídos sordos a las advertencias (*h.Bacch.* 25-31). Los dos textos convergen de nuevo en lo que respecta a la metamorfosis y epifanía de los dioses olímpicos. Bulloch, en cambio, habla solo aquí de “miraculous epiphany”<sup>683</sup> (*h.Bacch.* 35-48), obviando el contexto metamórfico que se evidencia tanto en la forma como en el contenido temático, por lo que la metamorfosis, al igual que en el caso del texto calimaqueo, es crucial a la hora de ejecutar los respectivos castigos. En el himno homérico, antes de que Dioniso inicie su transformación en un león (v. 44: λέων γένετ'), concede otros indicios de su presencia divina que introduce tanto el

---

<sup>681</sup> Parece, sin embargo, que los editores del pasaje no prestan demasiada atención a la metamorfosis de Deméter. De hecho, De Cuenca (1980, p. 84, n. 16) solo anota que Nicipa es una sacerdotisa de Dotión, pero no refiere ninguna otra información adicional sobre esta y la siguiente transformación de la diosa. Lo mismo ocurre con Cahen (1961, p. 306) o Mair (1921, p. 129), aunque bien es cierto que este último apunta algunos pasajes similares e. g. *Il.* 4.443, Verg. *Aen.* 4.177; 10.767, Nonn. *D.* 29.320.

<sup>682</sup> Bulloch, 1977, pp. 99-101.

<sup>683</sup> Bulloch, 1977, p. 100.

contexto metamórfico como el paradoxográfico. Primero tienen lugar unos θαυματὰ ἔργα (v. 34) como la aparición del vino o del aroma a ambrosía (vv. 35-37: οἶνος μὲν πρότιστα θοῆν ἀνὰ νῆα μέλαιναν / ἠδύποτος κελάρυζ' εὐώδης, ὄρνυτο δ' ὀδμή / ἀμβροσίη), precisamente ante los ojos de la tripulación (v. 37: ναύτας δὲ τάφος λάβε πάντας ἰδόντας). Esto provoca una instantánea reacción de los espectadores quienes, al contemplar los prodigios, les abrumba el tradicional τάφος (v. 37). Siguen después la aparición de la viña, la hiedra e incluso de una osa (vv. 35-41). Serán estos los últimos prodigios antes de la conversión del dios en un león (v. 44: λέων γένετ'). De nuevo los piratas se quedan todos atemorizados (v. 50: ἐκπληγέντες). El barco se queda sin tripulación porque todos saltan por la borda cuando Dioniso castiga con la muerte primero al capitán, aunque el severo castigo sigue luego su curso, en tanto que el dios transforma al resto de la tripulación en delfines (v. 53: δελφῖνες δ' ἐγένοντο), excepto al timonel que fue el único que se había percatado de quién era realmente ese joven misterioso (vv. 53-54). Ya hemos comentado más arriba que en el himno de Calímaco también la diosa Deméter se transforma en varias ocasiones a lo largo del poema, es decir, primero en la anciana Nicípa, que intenta razonar con Erisictón (vv. 47 ss.)<sup>684</sup>, de forma similar a cómo Dioniso pone a prueba a los piratas, ambos dioses en forma humana (vv. 3-4). Pero luego Calímaco hace retornar a la diosa a su forma habitual (v. 57)<sup>685</sup>, a través de esta segunda metamorfosis dentro del marco epifánico. Comienza así a ejecutar el castigo cuando se da cuenta de que la insolencia del mortal es irreversible, como también hace el propio Dioniso en el himno homérico (vv. 34-48). Y, de hecho, las similitudes entre ambos textos no terminan ahí, sino que al final de ambos poemas tanto el capitán de los piratas como el insolente Erisictón se quedan completamente solos, pues los marineros, por una parte, se arrojan ellos mismos del barco (vv. 51-53), mientras que los compañeros de Erisictón se marchan corriendo del bosque sagrado (vv. 59-61)<sup>686</sup>.

Las diferencias, en cambio, que Bulloch<sup>687</sup> encuentra entre ambos poemas son que Dioniso completa realmente su propósito inicial, porque se ha aparecido ante los mortales y ha demostrado su poder imponiendo el castigo sobre los piratas. Pero, en el caso de Deméter la acción divina contra Erisictón (vv. 57-71) “is only the prelude to a much longer excursus concerning the subsequent effects of the λιμὸς αἴθων”. Apunta además que toda la tripulación, es decir, el capitán

<sup>684</sup> A propósito del castigo de Erisictón, Skempis (2016, p. 35) expone que la “rare combination of moral transgression and disrespect toward the divine inflicts a cruel form of retribution upon him: insatiable hunger (αἴθων λιμὸς)” de manera que “just as the sacred trees of Demeter are torn down, the youth is destined to go downhill”.

<sup>685</sup> Episodio que, sin embargo, no se describe de forma explícita en el himno homérico (vv. 55-57).

<sup>686</sup> Resulta, cuando menos, curioso que Calímaco incluya precisamente la figura de Dioniso inmediatamente después de que Deméter ejecutara el castigo contra Erisictón (vv. 69-71: εἵκατι δαῖτα πένοντο, δωδέκα δ' οἶνον ἄφυσσον. / καὶ γὰρ τῷ Δάματρι συνωργίσθη Διώνυος; / τόσσα Διώνυσον γὰρ ἂ καὶ Δάματρα χαλέπτει).

<sup>687</sup> Bulloch, 1977, pp. 99-101.

de los piratas y los marineros son igualmente castigados porque terminan metamorfoseados en delfines como forma de continuación del castigo de Dioniso (vv. 52-53), pero que los compañeros de Erisictón se marchan corriendo sin castigo alguno.

Es ciertamente innegable que Calímaco se desvía aquí de la secuencia narrativa propia de la composición dedicada a Dioniso, algo que, por otra parte, encaja a la perfección con el principio poético que defiende el de Cirene. Sin embargo, proponemos aquí otra lectura distinta a la de Bulloch, puesto que Deméter parece que también ha completado su propósito, esto es, el hecho de imponer un castigo muy concreto y muy adecuado a Erisictón, de acuerdo con lo que la propia diosa representa por naturaleza: el alimento<sup>688</sup>. Se trata entonces de un castigo —hambre insaciable— que se extiende en el tiempo, al igual que el castigo metamórfico de la tripulación en el himno homérico, porque no se hace mención alguna de una reversión de la nueva naturaleza de los piratas-delfines, sino que la metamorfosis pasa a ser eterna e irreversible. Calímaco no busca solo la alabanza a la divinidad en sus himnos, como muchos expertos ya han puesto de manifiesto en sobradas ocasiones, lo que no implica que los dioses no tengan un lugar especial dentro de la colección, aun cuando el grado de religiosidad de los *Himnos Homéricos* sea mucho mayor que en los renovados himnos de Calímaco. Esto se manifiesta, por ejemplo, en que parece que el *Himno a Deméter*, enmarcado dentro del ritual del *kálathos*, se caracteriza por dos niveles, uno concerniente a la acción divina y otro concerniente a la acción humana, de ahí que Bulloch afirmase que la aparición de Deméter es solo el prelude de los efectos del castigo que se podrán leer en los versos siguientes<sup>689</sup>. Ahora bien, en lo que respecta a la metamorfosis, es precisamente en la primera parte de la sección mítica donde Calímaco se acerca más a esta forma microgenérica, pero en cuanto la figura de Deméter desaparece del plano mortal, desaparece asimismo dicho elemento literario. El de Cirene parece eludir otros datos míticos relacionados con metamorfosis en la historia de Erisictón, que debían ser con cierta seguridad sobradamente conocidos por el propio Calímaco y los autores helenísticos en tanto que ya estaban presentes, por ejemplo, en la versión hesiódica del mito (e. g. Lyc. 1391-1396; D.S. 5.61; Nicandro en Ant.Lib. 24). Como ya indicó Stephens, “Callimachus clearly maintains the feature of all-consuming hunger and alludes to the name Aethon at 66-67, but

---

<sup>688</sup> Faulkner (2011, p. 88) sostiene al respecto que la narrativa “therefore acts as an appropriate tale of caution for the devotees who have been fasting”, de manera que el hambre es el elemento que conduce a la transición final, esto es, de nuevo al marco ritual del principio del himno.

<sup>689</sup> Bulloch (1977, p. 102) afirma que en este himno la religiosidad sería pierde peso frente al comportamiento social. De hecho, está tan convencido de ello que defiende que “the religious source of the situation is incidental to the true social emphasis of Callimachus’ narrative”, en la que el relato tradicional de advertencia es solo una mera apariencia pues lo que verdaderamente interesa al autor no es la “moral relationship between man and god, but on the specifically human psychology of how people behave in testing circumstances” (Bulloch, 1977, p. 114).

other elements of Hesiod's tale are missing"<sup>690</sup>. Este sería el caso de la muerte de Erisictón por autofagia y la participación en el mito de Mestra, la hija de Erisictón que, de acuerdo con Hesíodo en el *Catálogo de las mujeres* (frg. 43 M.-W. = 69-70 F. D.)<sup>691</sup>, tenía la capacidad de metamorfosearse en hombre o mujer. Así, Ovidio profundo conocedor de la tradición alejandrina y de los mitos metamórficos helenísticos consigue fundir los elementos míticos de Hesíodo y la referencia a Mestra y de Calímaco y el crimen y castigo de Erisictón en *Met.* 8.738-878. D'Alessio, por su parte, anota también en su edición que Mestra es una figura central del pasaje mítico, pero que es totalmente ajena en el himno calimaqueo. Explica asimismo que es probable que la juventud con la que se describe a Erisictón en el poema calimaqueo tenga la función de acentuar todavía más el paralelismo que pretende marcar el autor con el *Himno V* y la figura del también joven Tiresias<sup>692</sup>, de ahí la no inclusión de Mestra.

La metamorfosis es entonces un elemento crucial dentro del mito de Erisictón, puesto que son las dos transformaciones de Deméter el medio mediante el cual la diosa decide primero dar una oportunidad al criminal Erisictón<sup>693</sup> y luego ejecutar el castigo presentándose ella misma en el plano mortal. Pero además en la parte final del relato de Erisictón, aun ausente en el poema calimaqueo, es otra vez la metamorfosis esencial en la secuencia narrativa ahora en la figura de Mestra. A Calímaco no le interesa darle continuidad al episodio mítico ni narrar todo el ciclo en extenso, de acuerdo con sus propios principios de composición poética, lo que explicaría, junto con el paralelo con Tiresias, la exclusión no solo de la historia metamórfica de Mestra, sino también de la muerte del propio criminal Erisictón. Por ello Cahen sostiene que la historia termina abruptamente sin llegar a su final natural, esto es, la muerte por autofagia, lo que volvería a crear cierta simetría ahora con el *Himno V*, ya que Calímaco parece centrar ambos episodios solo y exclusivamente en la juventud de los dos personajes<sup>694</sup>.

Bulloch defiende que el poema es casi alegórico en tanto que revela "the vanity of human inspirations exposed through man's social behaviour when reacting to the divine"<sup>695</sup>. De hecho, tanto la acción divina como la reacción ante dicha actividad, intervención o participación divina, a la que se refiere aquí Bulloch, por parte de los espectadores invita a reflexionar sobre la influencia de la metamorfosis en este poema y en toda la colección. El *Himno VI* se convierte, por tanto, en "an amalgam of elements which combines the literary and the 'religious' inextricably and in equal

<sup>690</sup> Stephens, 2015, p. 267. Cf. Hopkinson (1984, pp. 26-29) y Robertson (1984).

<sup>691</sup> Bulloch, 1977, p. 115.

<sup>692</sup> D'Alessio, 1996, p. 201, n. 9.

<sup>693</sup> Compasión también que siente la Atenea calimaquea hacia Tiresias por la que le concede el don de la adivinación en *In lauacrum Palladis* (cf. *supra* III 2.5.2).

<sup>694</sup> Cahen, 1961, p. 302.

<sup>695</sup> Bulloch, 1977, p. 112.

measure<sup>696</sup> y es precisamente por lo que la metamorfosis se adapta a la perfección a este contexto, ya que forma parte de lo literario, en lo que concierne a la marcada inclinación de los literatos helenísticos hacia este, en principio, elemento literario ya desde las primeras etapas del proceso de formación del nuevo (micro)género, y ya que forma parte de la concepción religiosa no solo por la mera esencia de la poesía himnica, sino por el lugar que ocupa la divinidad y lo que es capaz de ofrecer dentro de las composiciones. Parece entonces que Calímaco vuelve a revelarnos en este último himno, entre otras cuestiones<sup>697</sup>, la correcta formulación y el correcto funcionamiento de los mitos metamórficos en la poesía helenística que tendrán tan gran repercusión en el período helenístico posterior.

### 3. Un apunte sobre la metamorfosis en la obra fragmentaria de Calímaco

Estos seis poemas himnicos ponen de manifiesto las claves esenciales de la poesía calimaquea y, por ende, de la poesía helenística e imperial: sutileza, elevado grado de alusión, brevedad, erudición, concisión, tradición e innovación. Los himnos reflejan el amplio manejo de fuentes por parte del autor, pero también la búsqueda de lo innovador, en lo que respecta a la inclusión numerosas formas genéricas y microgenéricas dentro de una composición épica. Nos referimos aquí sobre todo a características propiamente calimaqueas y helenísticas como la inserción del *aition* en la épica narrativa<sup>698</sup>, de lo paradoxográfico, del fenómeno de la epifanía que parece asumir, de acuerdo con Hunter<sup>699</sup>, gran importancia de la experiencia religiosa de los griegos helenísticos y, por supuesto, de los mitos metamórficos. Calímaco se siente atraído de forma indudable por este microgénero literario que él mismo conscientemente comienza a forjar como evidencia el elevado número de estas leyendas que inserta en la colección: la creación del manantial por parte de Rea (*Iou.* 29-32), la transformación y posterior catasterismo de Calisto (*Iou.* 41), el caso de Neda y Nereo (*Iou.* 37-38), la petrificación de Níobe, única metamorfosis del plano mortal, (*Ap.* 20-26), la metamorfosis zoológica de Apolo en cuervo (*Ap.* 65-68), la versión no metamórfica de Cirene, a modo de contragénero, el caso de Britomartis y el entorno natural (*Dian.* 183-224), la transformación de Ío (*Dian.* 251-254) o los catasterismos de Oto y Orión (*Dian.* 264-265), la

---

<sup>696</sup> Hopkins, 1984, p. 12.

<sup>697</sup> Destacamos aquí, a modo de ejemplo, aquellos análisis sobre el uso calimaqueo del mito como metáfora poética e. g. Bulloch (1977), Montes Cala (1992, p. 42), Bing (1995, p. 40), Murray (2004, pp. 212-223), Bing (2009, p. 63), Faulkner (2011, p. 92).

<sup>698</sup> Sobre la etiología en los himnos, cf. Clay (1996, p. 494) y McLennan (1977, p. 74).

<sup>699</sup> Hunter, 2008, p. 408.

extensa metamorfosis de Asteria-Delos (*Del.*) y los casos de Níobe (*Del.* 95-97), las ninfas tesalias o los dioses-ríos (*Del.* 109-130), los catasterismos de los Dioscuros (*Lau.Pall.* 23-28), la ambigüedad en la caracterización sexual de Atenea y Tiresias o la no metamorfosis de Tiresias y Acteón (*Lau.Pall.* 57-136), la metamorfosis de Deméter en Nicipa (*Cer.* 37-44), la reversión de su transformación (*Cer.* 53-60) y la no metamorfosis de Mestra (*Cer.*). Y siente tan gran interés por este tipo de relatos que parece marcar una especie de rumbo fijo sobre cómo se debe seleccionar el pasaje metamórfico, cómo insertarlo en la *compositio* y qué funciones más allá de lo meramente erudito, filológico y literario pueden atesorar estas leyendas. La metamorfosis está estrechamente relacionada con la religión y lo divino, una de las formas más universales de expresión de la experiencia humana<sup>700</sup>, de manera que sería poco inteligente por nuestra parte no analizar qué es lo que Calímaco intenta contar sobre los dioses, y más en concreto, sobre la relación entre la metamorfosis y el plano divino y humano, solo porque es Calímaco el autor de la colección<sup>701</sup>. De hecho, son precisamente la dificultad de la presentación de lo divino y su descripción, como se infiere del verso 111 del *hCer.*, *χαλεποὶ δὲ θεοὶ θνητοῖσιν ὀρᾶσθαι*, así como la interacción entre la divinidad y los hombres cuestiones que preocupan al de Cirene y así lo sugieren sobre todo los himnos miméticos y epifánicos (II, V, VI)<sup>702</sup>. En suma, los procesos metamórficos, mayormente con implicación divina, en la colección de himnos de Calímaco permiten describir a los dioses en acción y reflejan una mayor constante, alerta y activa participación de los dioses si la comparamos con otra poesía religiosa griega como los *Himnos Homéricos*, los epinicios de Píndaro o incluso la tragedia ática<sup>703</sup>, pero además, como ya hemos defendido a lo largo de estas páginas, estos procesos metamórficos, en cuanto al par forma y contenido, se convierten en los primeros pasos de la formación del microgénero sin que la métrica ni la temática propia de los himnos se convierta en un obstáculo para ello, pues “The Greeks were story-tellers, whatever the meter, whatever the excuse”<sup>704</sup>.

Y tanto es así que la participación de la metamorfosis en la obra calimaquea no se reduce solo a los himnos, sino que son una constante en el resto de las composiciones fragmentarias que se conservan del de Cirene. Este sería el caso de los *Aitia*, donde en el mismo comienzo de la

<sup>700</sup> Thompson, 1998, p. 700.

<sup>701</sup> Como también Hunter asegura. Para él sería “silly not to see if we can make use of texts which seem to be trying to tell us about these gods. We should not be put off just because these texts carry Callimachus’ name” (2008, p. 151). Esta misma idea es defendida por Rawles (2019 *passim*).

<sup>702</sup> Y por ello Hunter (2008, p. 146) afirma que “Callimachus presents almost an extreme case of the general problem of ‘religion in literature’” y por lo que Bulloch finalmente termina aceptando que “Callimachus is so extraordinarily skilful in representing religious involvement and excitement, and since he frequently uses religious forms of expression, we should therefore understand the hymns as in some sense serious forms of religious expression” (1977, p. 98).

<sup>703</sup> Henrichs, 1993, pp. 127-128.

<sup>704</sup> Vessey en Montes Cala 1992, p. 33, n. 51.

composición, en el prólogo contra los Telquines, aparece la primera alusión al concepto de la metamorfosis, enmarcada ahora dentro de la programa poético calimaqueo (vv. 29-36). Se trata del pasaje en el que el de Cirene presenta una comparación, en línea con la fábula esópica, de la melodiosa cigarra y el asno, en la que la primera simboliza la buena poesía y el segundo la mala poesía. Así, refiere Rawles que el narrador a partir de dicha comparación desea ser esa cigarra, por lo que la analogía “is turned into a wish for metamorphosis” a través de la que él mismo podría alimentarse ahora de rocío y deshacerse, como hace la cigarra, de su vieja piel, es decir, de su edad<sup>705</sup>. Se puede leer además en el libro I (frg. 13.4 M. = 11.4 Pf./H.), a propósito del regreso de los Argonautas a la Hélade, una alusión a la leyenda metamórfica de Harmonía pues algunos de los marineros de la Argo descansan junto a la tumba (v. 3: ἐπ’ Ἴλλυρικοῖο πόρου) de la rubia serpiente Harmonía (v. 4): ξανθῆς Ἀρμονίης ὄφιος<sup>706</sup>. También en el libro I de los *Aitia* Calímaco vuelve a hacer uso de un pasaje metamórfico, previamente incluido en *Iou*. 41 sobre Calisto (Καλλιτι[ὴ] en 19.10 M. = 17.10 Pf./H.)<sup>707</sup>. En el libro III (frgs. 164-165 M. = 65-66 Pf.) Calímaco presenta una narración etiológica sobre cuatro fuentes de la ciudad de Argos en la que, como ocurre en los himnos, la ambigüedad en la caracterización de las ninfas y los lugares donde habitan dichas divinidades está de nuevo servida. También en el libro III inserta otra posible alusión ahora a la leyenda sobre el catasterismo de la perra Mera<sup>708</sup>. O bien en el libro IV en el frg. 193 M. (91 Pf.) se menciona a Melicertes e Ino-Leucótea (Μελικέρτα, μῆς ἐπὶ πότνια Βύνη), de manera que se infiere

<sup>705</sup> Rawles, 2019, pp. 34-35. De hecho, Rawles, a propósito de este pasaje en los *Aitia*, recuerda la leyenda de Titono, hijo de Laomedonte. Se trata ahora de la inmortalización del bello príncipe troyano a petición expresa de Aurora. Zeus acepta la deificación de este personaje, pero a Aurora se le olvida pedirle a Zeus no solo que Titono sea inmortal, sino también que mantenga la preciada juventud del muchacho. Afirma Rawles al respecto que el motivo del poeta envejecido y su asociación con el mito metamórfico de Titono ya resonaba en la poesía sáfica y en los tratados platónicos como *Phaderus* 295b-d o *Ion* 534b, de ahí que Calímaco tratara de que estos versos de los *Aitia* fueran evocadores de “a mixture of traditions concerning metamorphosis, rejuvenation in old age, and song” (2019, p. 36).

<sup>706</sup> Opta el de Cirene en este caso, a diferencia de Apolonio, por la versión metamórfica del mito (A.R. 4.516). Nono, por su parte, sigue la leyenda calimaquea (*D.* 44.115-117): καὶ διδύμων ὀφίων πετρώσατο γυῖα Κρονίων, / ὅτι παρ’ Ἴλλυρικοῖο δρακοντοβότου στόμα πόντου / Ἀρμονίη καὶ Κάδμος ἀμειβομένοιο προσώπου. Sobre este pasaje, Massimilla ofrece las fuentes donde se narran tanto el viaje de Cadmo y Harmonía como la metamorfosis (*E. Ba.* 1330-1360, *Ou. Met.* 563-603, *Lucan.* 3.188 s., *Stat. Theb.* 2.289-291 y 3.289 ss., *D.P.* 390-393, *Nonn. D.* 4.418-420, *Ou. Ib.* 347 y 534, *Nemesian. Cyn.* 30) y apunta las distintas localizaciones de la tumba de Harmonía de acuerdo con la versión apoloniana, la calimaquea y la nicandrea (*Th.* 607-609). Massimilla apuesta por la lectura metamórfica del pasaje frente a la lectura de τάφιος en lugar de ὄφιος de Bentley, porque “il pentametro —così com’è— concentra, con rapidità tipicamente callimachea, tutti gli elementi essenziali della leggenda: Armonia, la sua trasformazione in serpente e la sua successiva pietrificazione”. Señala igualmente que quizá Harmonía reaparece en el frg. *inc. sed.* 654 Pf. (1996, pp. 263-264).

<sup>707</sup> Massimilla anota que Calímaco alude igualmente a este catasterismo en el *Himno a Zeus*, así como en el *Rizo de Berenice*, como se puede deducir de la paráfrasis de Catulo (64.66). Cf. Massimilla, 1996, pp. 271-272.

<sup>708</sup> Cf. frg. 174 M. (75.34-37 Pf./H.): [...] Ἀρισταίου [Ζη]νὸς ἀφ’ ἱερέων / Ἰκμίου οἴσι μὲμ[η]λεν ἐπ’ οὐρεὸς ἀμβόνεσσιν / πρηῦνειν χαλ[ε]πὴν Μαῖραν ἀνερχομένην, / αἰτεῖσθαι τὸ δ’ ἄημα παρὰ Διὸς ὃ τε θαμεινοί / πλήσσονται λινέαις ὄρτυγες ἐν νεφέλαις. Massimilla subraya que Calímaco refiere aquí la leyenda de Mera, la perra de Erigone e Icaro transformada en constelación después de su muerte, catasterismo bien conocido ya en la época helenística (2010, p. 367).



implícitamente la divinización, al menos de Ino (Bóνη), y la no metamorfosis de Melicertes<sup>709</sup>, aunque bien es cierto que en uno de sus yambos (frg. 197 Pf.), la *persona loquens* en una nueva invocación a los dioses marinos se dirige a estos bajo el nombre de ὦ Παλαίμονες (vv. 19 y 23). Esto llevaría a considerar que Calímaco ofrece ambas versiones míticas: una racionalizada en los *Aitia* y la versión metamórfica en el yambo. Por último, el catasterismo del rizo de Berenice remata la obra de los *Aitia* (frg. 213 M. = 110.61-64): εἰς ἅπ]αν ἐν πολέεσσιν ἀρίθμιος ἀλλ[ὰ φανείην / καὶ Βερ]ενίκειος καλὸς ἐγὼ πλόκαμ[ος. / ὕδασι] λουόμενόν με παρ' ἀθα[νάτους ἀνιόντα / Κύπρι]ς ἐν ἀρχαίοις ἄστρον ἔ[θηκε νέον<sup>710</sup>. En cuanto a los pasajes con posible alusión metamórfica de sede incierta en los *Aitia*, hay que señalar la referencia a Escila-Ciris en frg. 63 M. (113 Pf./H.) que quizá formaba parte del libro primero de los *Aitia*, según Massimilla<sup>711</sup>. Entre los fragmentos de sede incierta destacan también los casos del frg. 556 (Pf.) sobre la metamorfosis de Fílida, el frg. 569 (Pf.) sobre la hija de Quirón, el frg. 570 (Pf.) sobre Orión, leyenda que también se cita en el tercer himno de la colección de Calímaco, el frg. 576 (Pf.) sobre Tiresias, que aparece asimismo en el quinto poema de la colección himnica sin referencia explícita a la metamorfosis, el frg. 577 (Pf.) sobre Ceneo o el frg. 685 y ἕγξ (Pf.). Reaparecen los mitos metamórficos en varias ocasiones también en la *Hécale* con un marcado tinte etiológico como en el frg. 47.<sup>6712</sup>, ἔργον ἴαρα μχνάωιν ...] ... [, que alude indiscutiblemente a la leyenda de la transformación de Aracne operada por Atenea<sup>713</sup>; el frg. 73<sup>714</sup> y la leyenda de la infidelidad de Corónide y del cambio de color de las plumas del cuervo, metamorfosis operada ahora por Apolo<sup>715</sup> o el frg. 90<sup>716</sup> donde se menciona a una Escila y en el que, a pesar de que solo se conservan un par de versos, no resultaría extraño que Calímaco incluyera alguna referencia alusiva a la metamorfosis final de la joven, si es que se trata

<sup>709</sup> Cf. Massimilla, 2010, pp. 427-428. En el epigrama erótico AP 12.230 (Call. 6 G.-P.), por ejemplo, Calímaco compara el amor que siente el sujeto lírico por un tal Teócrito con el amor que siente Zeus por Ganimedes y opta por no hacer mención de la metamorfosis del Olímpico, aunque sí del rapto: Τὸν τὸ καλὸν μελανεῦντα Θεόκριτον εἰ μὲν ἔμ' ἔχθει / τετράκι μισοίης, εἰ δὲ φιλεῖ, φιλέοις· / ναίχι πρὸς εὐχαίτεω Γανυμήδεος, Οὐράνιε Ζεῦ· / καὶ σὺ ποτ' ἠράσθης. οὐκέτι μακρὰ λέγω.

<sup>710</sup> Cf. *Dieg.* 110: Πάντα τὸν ἐν γραμμαῖσιν ἰδὼν ὄρον ἧ τε φέρονται Φησὶν ὅτι Κόνων κατηστέρισε τὸν Βερηνίκης βόστρυχον, ὃν θεο[ῖς] ἀναθήσειν ὑπέσχετο κείνη, ἐπειδὴν ἐπανήκη ἀπὸ τῆς κατὰ Συρίαν μάχης. Sobre la recuperación de la leyenda metamórfica del rizo de Berenice en la poesía latina, véanse Klein (2017, pp. 527-549) y Massimilla (2010, pp. 464-506).

<sup>711</sup> Massimilla, 1996, pp. 374-375. Magnelli menciona aquí también el caso de la muerte de Hipólito en frg. 114 M. (190 Pf./H.). Cf. Massimilla, 1996, pp. 448-449.

<sup>712</sup> 47.6 Montes Cala, 42.6 Hollis (253, v. 63 Pf.).

<sup>713</sup> 47.4-6 Montes Cala (42.4-6 Hollis): μέμνημαι καλὴν μὲν ἀ[ / ἄλλ]ιλικά χρυσεῖσιν ἐργομῆνην ἐνετήσιν, / ἔργον ἴαρα μχνάωιν ...] ... [.

<sup>714</sup> 73 Montes Cala (74 Hollis, 260 Pf.).

<sup>715</sup> 73.15-20 Montes Cala (74.15-20 Hollis): “[...] εὔτε κόραξ, ὅς νῦν γε καὶ ἂν κύκνοισιν ἐρίζοι / καὶ γάλακι χροίην καὶ κύματος ἄκρωι ἰώτοι / κῦανρον φη πίσαν ἐπὶ πτερὸν οὐλοδὸν ἔξει, / ἀγγελίης ἐπίχειρα, τὰ οἱ ποτε Φοῖβος ὀπάσει / ὀπότε κεν Φλεγῦας Κορωνίδος ἀμφὶ θυγατρὸς / Ἰσχυῖ πληξίππωι σπομένης μιάρων τι πύθηται”.

<sup>716</sup> 90 Hollis (frg. 288 Pf.).

de la hija de Mínos y no, como es más probable, de una hetera: Σκύλλα γυνή κατακάσα καὶ οὐ ψύθος οὔνομ' ἔχουσα / πορφυρέην ἤμησε κρέκα.

#### 4. Apolonio de Rodas: *Argonáuticas* y *Fundaciones*

Las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas, considerado por la crítica uno de los tres grandes poetas helenísticos junto a Calímaco y Teócrito<sup>717</sup>, ha sido una obra analizada concienzudamente a lo largo de los años a partir de distintos enfoques, ya sea religioso, geográfico, filosófico, científico, histórico o incluso desde un punto de vista de lo erótico, ya que Eros tiene un lugar central en el relato<sup>718</sup>. Es evidente que estamos ante una obra con un gran abanico temático de manera que, como afirma Hunter, es un poema que “invite ‘readings’ rather than ‘a reading’”<sup>719</sup>. Hay que señalar asimismo que Apolonio escribió en una época en la que los descubrimientos, más allá de las fronteras de Grecia, gracias a las campañas militares de Alejandro, propiciaron el cambio y enriquecimiento de la sociedad y, en consecuencia, de la literatura griega. Y a esto se le suma el avance en el saber científico, ya sea en el ámbito de la medicina, la astronomía o astrología, la geografía, entre otras ciencias. Las cortes de los sucesores de Alejandro son, en suma, las que promueven dicho conocimiento y también la literatura en el mundo helenístico, de manera que el de Rodas encuentra aquí el mejor acceso al saber a través de su relación con los Ptolomeos y los distintos cargos que ostentó en la Biblioteca de Alejandría<sup>720</sup>.

En lo que respecta al género poético, como es bien sabido, la poesía del período helenístico es una poesía tradicional e innovadora al mismo tiempo, que no desecha la literatura anterior pero marca con ella grandes diferencias. Así, la filología alejandrina con su máximo exponente, Calímaco, determinaron los patrones estilísticos para la creación de esta nueva forma de hacer literatura. Y junto a él, Apolonio de Rodas, al que la crítica siempre ha considerado que está en una constante tensión con la poesía calimaquea a causa de las antítesis σεμνός/λεπτός, πολύστιχον/ὀλιγόστιχον ο διηνεκές/οὐκ διηνεκές, a partir del estudio del conocido prólogo de los *Aitia* (frg. 1 Pf.). Sin embargo, pese a esto, la epopeya apoloniana, de acuerdo con Montes Cala, no es un

---

<sup>717</sup> Véase Köhnken (2001).

<sup>718</sup> A modo de ejemplo, se pueden señalar los episodios de Hipsípila (A.R. 1.609-910), Medea (A.R. 3.275 ss.) o Hílas (1.1172-1272). El tema erótico es uno de los más novedosos y estudiados del poema de Apolonio (e. g. Beye (1969); Zanker (1979); McGready (1983); Giangrande (2002, pp. 329-345); Daniel-Muller (2006); Hualde Pascual (2020, pp. 371-395)). Sobre la influencia del carácter erótico del libro tercero de las *Argonáuticas*, en concreto, a partir del personaje literario de Medea en la obra de Aristéneto, véase Drago (2004).

<sup>719</sup> Hunter, 1993, p. 7.

<sup>720</sup> Cf. Pfeiffer (1981).

modelo poético *cerrado*, sino *abierto* en el que “sólo el rasgo λεπτός permanecerá inmutable por encima de las variaciones de género”<sup>721</sup>. Es precisamente el concepto de género literario en sí mismo algo determinante en la poesía helenística, en general, y en la poesía apoloniana, en particular. Algunos de los géneros literarios tradicionales han quedado ya obsoletos en el Helenismo, otros tienden a la renovación, pero existió igualmente una gran proliferación de géneros y formas microgenéricas de nueva creación, que evidenciaban la nueva realidad de los griegos helenísticos. A modo de ejemplo, se puede mencionar cómo la historia y la geografía —de carácter científico o fantástico— pasaron a ser ciencias *in crescendo* en las preferencias literarias, propiciado por el contacto con regiones inauditas y desconocidas<sup>722</sup>. De ahí, la búsqueda de los *orígenes* que se convirtieron en un nuevo género de la mano, por supuesto, de los *Aitia* de Calímaco, la paradoxografía también como género literario en sí mismo<sup>723</sup> y el aumento, sin duda, del gusto por otro tipo de relatos prodigiosos como la metamorfosis con una preferente orientación etiológica<sup>724</sup>.

A pesar de que se puede observar en las *Argonáuticas* cierto empeño por lo verificable sobre todo en lo que se refiere a la geografía, historia y costumbres de distintas poblaciones, en la *narratio* hay también un hueco especial reservado a personajes divinos<sup>725</sup>, elementos fantásticos, paradoxográficos e increíbles que realzan la belleza del poema y contrastan con el afán científico propio de los alejandrinos. Podríamos hablar entonces aquí de una fusión de los distintos géneros o microgéneros de la literatura helenística, de un trasvase de contenidos y estilos. De la misma manera que ya indicó Harder para los *Aitia* de Calímaco, “within this framework one can distinguish several kinds of generic allusions”<sup>726</sup>, la obra de Apolonio *prima facie* podría considerarse una epopeya mitológica, aunque bien es cierto que numerosos episodios adolecen de

<sup>721</sup> Montes Cala, 1987, p. 231. Algo parecido ocurre en la *Hécale* de Calímaco. A pesar de que ambas obras, las *Argonáuticas* y la *Hécale*, pertenecen al género de la épica, siguen el modelo de la λεπτότης épica frente a la σεμνότης de la épica tradicional, como es el caso de la poesía homérica o la poesía cíclica. Así la nueva épica se podría definir como ὀλιγόστιχον, en cuanto a la extensión, y como διηνεκές, en cuanto al tratamiento temático. No podemos considerar entonces las *Argonáuticas* un poema πολύστιχον en tanto que, siguiendo la tradición posthomérica, la cifra de versos sería muy superior a la obra de Apolonio pero, por otra parte, tampoco la podríamos considerar por completo un ἄρισμα διηνεκές “en el sentido de un largo poema cíclico consagrado por entero a un solo tema” (Montes Cala, 1987, p. 232), aunque se centre mayormente en la leyenda de los Argonautas. Quizá la cuestión radica en que muy pocas obras de la época helenística se pueden describir con el adjetivo διηνεκές, debido a la proliferación del cruce de géneros dentro de una misma composición. Ejemplo de ello son los *Aitia* de Calímaco, las *Argonáuticas* o las *Ktiseis* de Apolonio o las *narrationes* de Partenio, por mencionar a algunos autores. Sobre la épica calimaquea y las *Argonáuticas*, cf. DeForest (1994).

<sup>722</sup> De hecho, en las *Argonáuticas* se pueden leer elementos de carácter científico pues Apolonio ahondó en la geografía e historia de los distintos lugares de Grecia y Asia, por los que se vieron obligados a pasar los marineros de la Argo en su travesía hacia la Cólquide. Véanse Meyer (2001) y Vox (2022).

<sup>723</sup> Sobre la concepción del género de la paradoxografía, cf. Pajón Leyra (2011).

<sup>724</sup> En este sentido también Valverde Sánchez (1989, p. 44) señala que “con la historia legendaria nos acercamos al terreno de la leyenda y del mito, donde la etiología en sentido estricto tiene su marco de desarrollo más auténtico”.

<sup>725</sup> Difícilmente puede concebirse la épica sin la intervención de los dioses, como es costumbre en el género a partir de la epopeya homérica.

<sup>726</sup> Harder, 1998, p. 95.

cierta ambigüedad<sup>727</sup>. Las *Argonáuticas* contienen un gran número de pasajes que recuerdan a los recursos compositivos propios de géneros específicos, como es el caso de los catálogos, la literatura de viajes, la historiografía, la paradoxografía o los *aitia*. De acuerdo con Valverde Sánchez, “los *Aitia* constituyen una especie de antología o catálogo de breves poemas independientes, sin otro lazo de conexión entre ellos que el carácter etiológico de cada una de las historias contadas”<sup>728</sup>. Se trata entonces de un ejercicio erudito de investigación “poética pseudo-científica” por parte de Apolonio, una nueva forma de creación poética alejandrina. Pero a todo esto hay que añadir además otro elemento de composición que resurge en gran medida durante la época helenística y que se convertirá en todo un género en sí mismo, como ya ocurrió con los *aitia* o con la paradoxografía: la metamorfosis. Consideramos que dicho género comienza a forjarse en la época helenística porque los indicadores no solo temáticos, sino también formales del propio microgénero así lo evidencian. Este tipo de relatos gozará entonces, al igual que la poesía etiológica, fundacional o paradoxográfica, de la misma fascinación en el mundo helenístico<sup>729</sup>. Y precisamente sobre la relación entre la metamorfosis y la etiología, Nilsson refiere que los mitos sobre transformaciones se basan en una leyenda o en un *aition*, ya que “un cuento puede ser transformado en *aition* mediante la adición de un final etiológico o inversamente de una narración etiológica puede surgir un cuento mediante la supresión de la relación etiológica”<sup>730</sup>. Sin embargo, también es posible leer otros episodios metamórficos sin final etiológico en la *narratio* apoloniana. Para Rohde<sup>731</sup>, en cambio, las leyendas etiológicas se dividen en dos tipos bien diferenciados, las leyendas locales (*Ortsagen*) y las leyendas de transformación o metamorfosis (*Verwandlungssagen*). El estudioso separa entonces, por un lado, las leyendas locales que “ofrecen la explicación etiológica en relación con cultos, costumbres, nombres geográficos... de un determinado lugar”, mientras que las

<sup>727</sup> Recordemos que es el propio Apolonio quien define expresamente al principio de su poema el *status* genérico de la obra. Se sitúa ciertamente al lado de Homero, pero quizá solo para darle autoridad a su obra, de acuerdo con Hunter (1993). Se aleja de Homero, por ejemplo, en la función de las musas en el relato, en la función del poeta como vate moral o en la acción de los sueños épicos (e. g. A.R. 4.1337-1344). El poeta de Rodas proclama libertad poética, sin abandonar del todo el aura de la épica homérica (e. g. uso de *excursus* digresivos o empleo de ciertas formas nominales y verbales propias de la épica). De hecho, Effe (2001, p. 148) afirma que, a pesar de que la épica homérica es un referente constante en la mente del lector a través de las numerosas alusiones a lo largo de las *Argonáuticas*, dicha épica homérica se encuentra ahora con la nueva épica que “takes its innovative shape both in terms of content (subject-matter, theme, conception of the epic hero, images of gods) and in terms of form (style, narrative)”. Véase Montes Cala, 1987, pp. 232-236.

<sup>728</sup> Valverde Sánchez, 1989, pp. 44-46.

<sup>729</sup> A modo de ejemplo, destacamos su presencia en la poesía himnica calimaquea (*Ap.* vv. 20-26), en los *Aitia* (Call. frg. 110) o en la *Hécale* (frg. 47 Montes Cala); en la poesía bucólica de Teócrito (7.116) y otros poetas como Mosco (3.34-44) o Bión (1.65-67); en las obras de Eratóstenes (*Cat.* 8) y Arato (358 ss.); incluso en la racionalización palefatea (Palaeph. 7) o en los elegíacos como Fanocles en frg. 6 Gallé = 6 *CA* (Gallé Cejudo, 2021, pp. 375-376) o Hermesianacte en frg. 2 Gallé = 4 *CA* (Gallé Cejudo, 2021, pp. 192-195); en las *Metamorfosis* de Partenio de Nicea (frg. 27 Gallé [2021, pp. 448-451] = frg. 23 Calderón, 24 Lightfoot) o en sus *Ἐρωτικά παθήματα* (Parth. 15; Calderón Dorda, 1988, pp. 35-36), además de las valiosísimas colecciones de metamorfosis de Nicandro (*ap.* Ant.Lib. 12) o Beo (*ap.* Ant.Lib. 3).

<sup>730</sup> Valverde Sánchez, 1989, p. 34.

<sup>731</sup> En Valverde Sánchez, 1989, p. 34.

leyendas de metamorfosis experimentan “una transfiguración en árbol, planta, fuente, piedra, o bien un catasterismo”. Bien es cierto que existen relatos que podrían adecuarse a la clasificación de Rohde, pero hay otros episodios mitológicos o ficticios que conciernen transformaciones y que también ofrecen una explicación etnográfica o nombres geográficos, a raíz de leyendas locales. Podríamos mencionar aquí a vuela pluma los relatos de las metamorfosis de la isla Calista-Tera o de la ninfa Cirene en las *Argonáuticas*, o bien de la joven Bíblide en la *Fundación de Cauno*. Por tanto, seguimos la acertada afirmación de Valverde Sánchez cuando sostiene que realmente “cualquier fenómeno de la naturaleza puede ser objeto de una explicación fantástica de este tipo”<sup>732</sup>.

Así, desde la variable presencia de la metamorfosis como recurso literario en gran parte de la poesía griega anterior, épica y dramática en particular, la metamorfosis se ha constituido en la literatura helenística en un elemento esencial e incluso definitorio tanto de la época en cuestión<sup>733</sup>, como de relevantes obras literarias. Ejemplo de ello son el *corpus* teocriteo y la obra de Calímaco, las *Argonáuticas* poema en el que se aprecia un aumento sustancial de este tipo de historias, fragmentos conservados de los elegíacos helenísticos como Filitas, Fanocles, Alejandro de Etolia o Hermesianacte, Partenio, la poesía bucólica de Mosco o Bión, los compendios de Nicandro, Beo, Antígono, Didimarco, Teodoro o Calístenes y los fragmentos papiráceos que siguen revelando el gusto por este tipo de literatura (e. g. *POxy.* 4711). En suma, se trata de todo un género que quedará así impuesto en la jerarquía literaria para la eternidad, teniendo su máximo exponente en la poesía latina de la mano de Ovidio. Y por ello no podemos coincidir entonces totalmente con Valverde Sánchez cuando asegura que la metamorfosis pertenece al género de la poesía etiológica pero con narraciones “particulares reunidas en torno a un tópico”<sup>734</sup>. No es preciso considerar la metamorfosis “un tipo particular de etiología” cuando existen unos indicadores temáticos y formales exclusivos para estos relatos. No podemos negar, en efecto, que muchos episodios sobre transformaciones gozan de un final etiológico en tanto que “explican el origen de objetos, animales, plantas..., a partir de mitos...”, pero no comparten por completo el artefacto literario propio del género de los *Aitia*. Nos referimos aquí, a modo de ejemplo, a la forma de introducción de estos relatos como las oraciones subordinadas adjetivas ἐξ οὗ (A.R. 4.431), marcas lingüísticas de carácter temporal (ἐτι νῦν en A.R. 1.2831) o a la contraposición de los tiempos verbales del

---

<sup>732</sup> Valverde Sánchez, 1989, pp. 44-46.

<sup>733</sup> Se trata de un nuevo presente, radicalmente diferente en cuanto a sociedad, política, literatura o la propia concepción del mundo. En la poesía, por ejemplo, el poeta ya no es un vate que proclama las verdades de la realidad, no se representa como guía moral, sino que acerca la poesía a un plano más real que encaja mejor con la curiosa mentalidad científica y el afán de progreso de los griegos helenísticos. Este nuevo presente sobrevino por los distintos cambios sociales, la ideología sofista, la visión de Tucídides o Platón sobre el género en sí mismo, la función de la Biblioteca de Alejandría y de los filólogos o el avance en todos los campos científicos.

<sup>734</sup> Valverde Sánchez, 1989, p. 49.

pretérito y el presente, a diferencia de los rasgos formales de la metamorfosis griega como el uso del aoristo en la mayor parte de los relatos, la importancia de la mención de la vista, el sentimiento de asombro, estupefacción o miedo de los espectadores del prodigio, los determinados sustantivos, adjetivos, verbos y otras construcciones empleadas para describir el proceso de cambio de los distintos personajes. Y muchos de estos rasgos distintivos de las descripciones metamórficas aparecen ya, con ciertos matices, en la primera obra de la literatura griega: el *epos* homérico. A modo de ejemplo, podemos mencionar los siguientes pasajes: *Il.* 2.790-5; 7.58-61; 13.354-7; *Od.* 1.319-323; 4.454-9; 10.391-6; 16.172-183; 16.454-460<sup>735</sup>.

La estrategia poética que sigue Apolonio en su composición es acercarse y alejarse, al mismo tiempo, del referente épico homérico, es decir, seguir la tradición pero también innovar tanto en lo que respecta al material como en la forma del poema. Dicha estrategia poética afecta sin duda a la representación y descripción de las transformaciones maravillosas que aparecen en el viaje de los Argonautas. Aunque, a primera vista, pudiera parecer que las metamorfosis narradas —más de una veintena de relatos— “play only a modest part”<sup>736</sup> en el poema, resultan, por el contrario, cruciales para entender la interacción entre el mundo humano y divino, tanto en la propia obra, como en la propia realidad de los griegos helenísticos. Bien es cierto que, a diferencia de Homero, que incluyó en sus epopeyas numerosas metamorfosis de dioses olímpicos<sup>737</sup>, bien imitando la forma de algún humano, bien tomando la forma de un animal, Apolonio, por su parte, acerca al lector a un mundo más intermedio, a un mundo de divinidades menores que poseen poderes más modestos y más localizados<sup>738</sup>. Es esta idea de poderes y divinidades más localizadas, es decir, más relacionadas con un lugar o entorno concreto la que va en consonancia con la concepción etiológica propia de las *Argonáuticas*. Ya hemos mencionado que, aparte de considerarse una epopeya mitológica, la epopeya apoloniana es también un poema etiológico en el que la metamorfosis aparece en gran medida explicando la causa y existencia de un objeto particular o de un lugar específico, en línea con los gustos de los literatos y lectores helenísticos. En el *epos* homérico, a diferencia de Apolonio, la metamorfosis se encuentra recogida casi exclusivamente en el plano

---

<sup>735</sup> Cf. *supra* el apartado I 2 de esta Tesis Doctoral.

<sup>736</sup> Buxton, 2009, p. 116.

<sup>737</sup> En la *Iliada* solo se narra una transformación humana en el contexto de la petrificación de Níobe (24.600-617). En la *Odisea*, sin embargo, podemos leer algunas más, como el caso de los compañeros de Odiseo (12.209 ss.) o la referencia oscura a la leyenda de Filomela (19.518 ss.).

<sup>738</sup> Buxton, 2009, p. 116.

divino, de ahí que P. Chantraine señalara que los pasajes metamórficos preservan el recuerdo de antiguas divinidades teromórficas<sup>739</sup>.

#### 4.1. Metamorfosis de seres divinos

Según la clasificación que hemos realizado de los diferentes tipos de metamorfosis en el *epos* de Apolonio de Rodas, se pueden dividir los cambios físicos o del entorno natural de los distintos personajes en metamorfosis divinas o mortales. Dentro de las transformaciones divinas, estarían englobados el grupo de los dioses olímpicos o titanes, los cambiadores de forma y las divinidades menores<sup>740</sup>. Esta categoría comprende entonces los siguientes personajes: Periclímeneo, Rea y la fuente Jasonia, Cirene, Crono, Hera, el Prometeico, Tetis, las heroínas de Libia, las Hespérides, las Sirenas, la sangre de la Gorgona Medusa, el marino Tritón y el terrón de Eufemo.

##### 4.1.1. Periclímeneo

El primero de estos personajes que aparece en las *Argonáuticas* es Periclímeneo, considerado uno de los cambiadores de forma por su linaje<sup>741</sup>. Recordemos que es uno de los héroes que marcha a la Cólquide, hijo de Neleo y nieto de Posidón, de manera que, como otras divinidades marinas, Periclímeneo obtuvo la capacidad de metamorfosearse a voluntad (A.R. 1.157-161):

Σὺν δὲ Περικλύμενος Νηλήϊος ὄρτο νέεσθαι,  
πρεσβύτατος παίδων ὅσσοι Πύλῳ ἐξεγένοντο  
Νηλήϊος θείοιο· Ποσειδάων δὲ οἱ ἀλκήν  
δῶκεν ἀπειρεσίην, ἥδ' ὅττι κεν ἀρήσαιτο  
μαρνάμενος, τὸ πέλεσθαι ἐνὶ ζυνοχῆι πολέμοιο<sup>742</sup>.

También Periclímeneo Nelida se puso en marcha, el mayor de los hijos, cuantos nacieron en Pilo, del divino Neleo. Posidón una fuerza sin límite le concedió y que pudiera, mientras luchaba, transformarse en la opresión del combate.

<sup>739</sup> Chantraine en Buxton, 2009, p. 35. En lo que respecta a los seres mortales en Homero, en el caso de sufrir una transformación, dicho cambio termina revertiéndose, ya que la metamorfosis “does not embody an exit route for the human who has been driven beyond limit” (Buxton, 2009, p. 47), como parece ocurrir en la metamorfosis helenística de la obra apoloniana.

<sup>740</sup> De acuerdo con Hunter (1993, p. 75), la autoridad literaria de Homero aseguró para los dioses tener un hueco especial en toda la poesía épica posterior. Es por ello por lo que poesía épica sin la presencia del elemento divino era casi impensable. Esto no implica que los poetas épicos posteriores introdujeran exactamente en sus obras a los dioses homéricos sin modificación alguna. Hay que señalar que en la épica homérica los dioses no eran “narrative devices”, sino representaciones verdaderas del culto griego. De hecho, afirma Griffin (1980) que los mortales que aparecen en la epopeya homérica reaccionan ante los dioses como si vivieran experiencias religiosas reales. Bien es cierto que algunas de las apariciones de los dioses en las *Argonáuticas* de Apolonio, como la expectación de los Argonautas ante los prodigios divinos o las fundaciones de ciudades tras el contacto con la divinidad en su travesía, se corresponden con prácticas religiosas reales. Sin embargo, Apolonio innova y renueva la tradicional inclusión de los dioses y lo divino, concediendo mayor importancia a lo prodigioso, milagroso e, incluso, mágico o, como ya hemos indicado, a las divinidades menores. Precisamente los marineros de la Argo solo tendrán contacto directo con estas divinidades menores en las *Argonáuticas*. Hunter (1993, p. 78) expone que el caso de Iris en el episodio de las Sirenas es una excepción parcial.

<sup>741</sup> Véase Ruiz de Elvira, 1982, pp. 269-275.

<sup>742</sup> Seguimos la edición de Fränkel (1961) para los fragmentos seleccionados de las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas.

Enumera así Apolonio en su catálogo, al estilo hesiódico, los distintos héroes que iban a formar parte de la expedición de los Argonautas y sobre Periclímeneo señala que podía transformarse (v. 161: τὸ πέλεσθαι) mientras luchaba, como ya se puede leer en Hesíodo (frg. 33a12-17 M.-W. = 31 F. D.). En los escolios (*Sch. A.R.* 1.156-160a), por ejemplo, no se indica que se pudiera metamorfosear solo en la lucha, sino que Posidón καὶ τοῖς ἄλλοις ἐκόσμησεν καὶ ἐχαρίσατο αὐτῷ εἰς πάντα μεταβάλλεσθαι, es decir, le concede el poder de transformarse en cualquier cosa (πάντα). La misma versión refiere el propio Euforión a través del escoliasta de Apolonio: ὡς καὶ ὁ Εὐφορίων· ὅς ῥά τε πᾶσιν ἔικτο, θαλάσσιος ἢ τε Πρωτεύς<sup>743</sup>. La referencia en este caso a la metamorfosis de Periclímeneo se emplea para destacar una cualidad relevante del héroe. Pero no se trata de una cualidad cualquiera, sino una cualidad maravillosa comparable a la vista de Linceo, a cómo corre Eufemo por la superficie del mar o a las alas de los hijos de Bóreas<sup>744</sup> y, de hecho, es, de acuerdo con Forbes Irving, una de las características que definen realmente a los cambiadores de forma como también ocurre con Tetis, Proteo, Nereo, Mestra, Dioniso o Némesis: tener la capacidad de experimentar no solo una transformación, sino varias de forma consecutiva<sup>745</sup>.

#### 4.1.2. Cirene

Esta idea de lo maravilloso revela desde el mismo principio de la epopeya la dualidad entre lo increíble y lo verificable, dualidad en la que se moverá Apolonio también en el resto de sus obras. En cuanto a la siguiente metamorfosis divina de la ninfa Cirene, hay que señalar que la *narratio* se sitúa antes del paso de los Argonautas por las Simplégades, cuando se relata la persecución de las Harpías por parte de los Boréadas, la liberación de Fineo y sus vaticinios. Una vez que, al amanecer, Jasón y los demás héroes se disponen a partir hacia el ponto, según las indicaciones de Fineo, Apolonio aprovecha la mención de los vientos etesios, controlados por Zeus, para explicar la existencia de estos vientos y de los rituales expiatorios que todavía se realizaban en aquella zona en

<sup>743</sup> Ejemplo de ello son sus múltiples transformaciones (*Sch. A.R.* 1.156-160a): σὺν δὲ Περικλύμενος: ὅτι Νηλέως παῖς Περικλύμενος, δῆλον. φησι γὰρ ὁ ποιητής· “Νέστορά τε Χρόμιόν τε Περικλύμενόν τ’ ἀγέρωχον”. τοῦτον δὲ ὡς ἔγγονον αὐτοῦ ὁ Ποσειδῶν (Νηλεὺς γὰρ Ποσειδῶνος) καὶ τοῖς ἄλλοις ἐκόσμησεν καὶ ἐχαρίσατο αὐτῷ εἰς πάντα μεταβάλλεσθαι, ὡς καὶ ὁ Εὐφορίων· “ὅς ῥά τε πᾶσιν ἔικτο, θαλάσσιος ἢ τε Πρωτεύς”. Ἀνήρηκεν δὲ αὐτὸν Ἡρακλῆς εἰς μυῖαν μεταβληθέντα ἐν τῷ πρὸς Πυλίου πολέμῳ κατὰ συμβουλήν Ἀθηνᾶς τῷ ῥοπάλῳ αὐτὸν πλήξας <...> ἐμπαγέοντα ὡσπερ μέλισσαν τῷ κέντρῳ· Ἡσίοδος δὲ μεταβληθέντα εἰς τινα τῶν συνήθων μορφῶν ἐπικαθεσθῆναι τῷ ὀμφαλῷ τοῦ ζυγοῦ τῶν Ἡρακλέους ἵππων, βουλόμενον εἰς μάχην καταστῆναι τῷ ἥρωι [...].

<sup>744</sup> Seaton no hace mención de la metamorfosis de Periclímeneo en nota (1912), ni tampoco Valverde Sánchez (1996), quien solo apunta que Periclímeneo es hijo de Neleo. Por su parte, Race (2008) menciona no solo la genealogía, sino también su poder metamórfico, ofreciendo asimismo la referencia hesiódica. En la edición de Vian-Delage (1974, p. 247) también se mencionan otras fuentes que recogen el poder de metamorfosearse de Periclímeneo (*Hes. frg.* 33a y *Euph. frg.* 64 CA).

<sup>745</sup> Forbes Irving, 1990, p. 171. No obstante, habríamos de señalar la afirmación de Buxton (2010, p. 84) que sostiene que “I see no need to bracket o ‘shape-shifters’ into a special category. Metamorphosis, even serial metamorphosis, is potentially a characteristic of *all* the gods, including all the Olympians”, a partir de la transformación de Apolo en delfín en el *Himno Homérico a Apolo* (v. 400).



honor al Cronida. Se trata, entonces, de un *excursus* etiológico<sup>746</sup> en el que Apolonio se retrotrae hasta los acontecimientos míticos anteriores a Aristeo, de manera que se evidencia la intención y esfuerzo del poeta por incluir la metamorfosis de Cirene, madre del héroe<sup>747</sup>. El de Rodas refiere así en su poema que Apolo, enamorado de la ninfa, la rapta (2.500-510):

Κυρήνη πεφασταί τις<sup>748</sup> ἔλος πάρα Πηνειοῖο  
μῆλα νέμειν προτέροισι παρ' ἀνδράσιν, εὔαδε γάρ οἱ  
παρθενίη καὶ λέκτρον ἀκήρατον. αὐτὰρ Ἀπόλλων  
τήνγ' ἀνερειψάμενος ποταμῷ ἐπι ποιμαίνουσαν,  
τηλόθεν Αἰμονίης χθονίης παρακάτθετο νύμφαις  
αἱ Λιβύην ἐνέμοντο παραὶ Μυρτώσιον αἴπος.  
ἔνθα δ' Ἀρισταῖον Φοῖβω τέκεν, ὃν καλέουσιν  
Ἀγρέα καὶ Νόμιον πολυλήιοι Αἰμονιῆες·  
τὴν μὲν γὰρ φιλότῃ θεὸς ποιήσατο νύμφην  
αὐτοῦ μακραιώνα καὶ ἀγρότιν, υἷα δ' ἔνεικεν  
νηπίαχον Χείρωνος ὑπ' ἄντροισιν κομέεσθαι·

Se cuenta que una tal Cirene cerca del pantano del Peneo apacentaba las ovejas en época de los hombres de antaño. Pues le agradaba la doncellez y el lecho intacto. Sin embargo, Apolo, tras raptarla mientras pastoreaba junto al río, la llevó lejos de Hemonia con las ninfas de la región que habitan en Libia junto a la montaña Mirtosa. Y allí dio a luz a Aristeo para Febo, al que llaman Agreo y Nomio los hemonios de ricos trigales. Pues a ella, por amor, el dios la convirtió allí en una ninfa inmortal y agreste y al niño se lo llevó, todavía muy pequeño, para que se criara en la gruta de Quirón.

Gracias al hijo de ambos, Aristeo, quien construyó un altar a Zeus Icmeo en la isla de Ceos, el Cronida envía dichos vientos etesios para rebajar la temperatura de la tierra, de ahí que los sacerdotes sigan realizando sacrificios en el altar. En lo que respecta a Cirene, Apolo (v. 508: θεός) por amor (v. 508: φιλότῃ) inicia la transformación de la ninfa mortal a inmortal: ποιήσατο νύμφην αὐτοῦ μακραιώνα καὶ ἀγρότιν (vv. 508-509). El hecho de que Cirene fuera hija de un dios río no implica la inmortalidad de la joven. Es Apolo el que le concede tal don después de metamorfosarla. Bien es cierto que el término μακραιώνα podría indicar aquí la idea de una vida muy larga. De hecho, Seaton propone la traducción “of long life”<sup>749</sup>, Race “long-lived nymph”<sup>750</sup>, Vian-Delage “promise à una longe vie”<sup>751</sup> y Valverde Sánchez “ninfa de larga vida”<sup>752</sup>. No obstante, μακραιώνα también puede entenderse como algo inmortal o eterno para hacer referencia a los dioses. Véase, por ejemplo, la traducción que propone Paduano: “il dio rese anche lei una ninfa cacciatrice,

<sup>746</sup> De acuerdo con Valverde Sánchez, se trata de un *aition* “cuya causa queda situada fuera del tiempo del enunciado” (1989, p. 193), a saber, anterior a la narración de los Argonautas.

<sup>747</sup> Se trata de un tema preferido en la Alejandría de la época. Cf. *supra* el apartado dedicado a Cirene en el *Himno a Apolo* de Calímaco en esta misma Tesis (III 2.2.3).

<sup>748</sup> Seguimos aquí la secuencia πεφασταί τις recogida en los códices y no la corrección de Schneider, πεφάτισται, por la que opta también Fränkel.

<sup>749</sup> Seaton, 1961, p. 137.

<sup>750</sup> Race, 2008, p. 155.

<sup>751</sup> Vian-Delage, 1974, p. 201.

<sup>752</sup> Valverde Sánchez, 1996, p. 172.

immortale<sup>753</sup>. Además, hay que prestar especial atención al resto de elementos que indican la existencia de un contexto metamórfico: la presencia de una divinidad (aquí Apolo), el componente erótico, la propia naturaleza del lugar y el dios (Apolo) como ejecutor de la transformación<sup>754</sup>. Así, además de que el *excursus* de gran valor digresivo sirve “para elevar la tensión ante la gran aventura del paso de las Simplégades”, es el contenido metamórfico el que inicia el *aition* cultural (propio de la poesía etiológica y de la poesía de metamorfosis de la época helenística), elemento crucial dentro de las *Argonáuticas*, así como el epónimo de la ciudad (característico también de la poesía fundacional<sup>755</sup>).

#### 4.1.3. Crono y Fílira

En el libro segundo se puede leer también otra metamorfosis divina. En este caso es el titán Crono el protagonista del relato. Es el momento en el que los Argonautas coinciden con los hijos de Frixo, parientes paternos, en la isla de Ares. Una vez que pasó la tormenta que los retenían en la isla, todos juntos se ponen en marcha hacia Ea y, a la noche siguiente, pasan por la isla Fílira, llamada así por la hija de Océano. Apolonio (2.1231-1237) cuenta que el Uránida engañó a su esposa Rea con

<sup>753</sup> Y no solo Paduano (1986), sino que este significado de la forma μακράϊωνα se puede leer también en *LSJ*: 2. of persons, *long-lived, aged*, Id. *OC* 152 (lyr.); Μοῖραι μ. Id. *Ant.* 987 (lyr.); τίς τῶν μ.; who of the immortals? Id. *OT* 1099 (lyr.); μ. λαός Tim. *Pers.* 219; of the stars, Corn. *ND* 17.

<sup>754</sup> Otros casos de divinización los ofrecen Filodemo en *AP* 7.362 (Phil. 78 G.-P.), que opta por el mismo uso sintáctico pero con el adjetivo ἀθάνατον, en lugar de μακράϊωνα o bien Honesto de Corinto (*AP* 9.216 = Honest. 3 G.-P.), que, en el contexto del ciclo tebano, enumera varios personajes mitológicos-legendarios tebanos que fueron bien desgraciados, bien felices. Este es el caso de Harmonía y Edipo, Antígona y sus hermanos o Ino y Atamante. Así, la *persona loquens* sostiene que Ino fue ἄμβροτος, de ahí la ambigüedad en cuanto a la naturaleza de la joven tebana al hacer uso del nombre mortal (Ἰνώ) pero, al mismo tiempo, del adjetivo ἄμβροτος (v. 3). Cf. *supra* pp. 86-87. También reaparece la divinización de nuevo en la propia *narratio* de Apolonio de Rodas, esta vez, en el caso de Aquiles (A.R. 4.869-879). Véase *infra* el apartado dedicado a la *quasi* deificación de Aquiles (III 4.2.7).

<sup>755</sup> Cf. *Sch. Pi. P.* 9.6; *Call. Ap.* vv. 90 ss.; D.S. 4.81; *Hyg. Fab.* 161. La versión metamórfica del mito no se encuentra ni en Píndaro, que solo menciona el amor de Apolo por la joven y el nacimiento de Aristeo, ni en el propio Ferécides ni en Arato que solo refieren que ἐπὶ κύκνων αὐτὴν ὀχηθεῖσαν, κατὰ Απόλλωνος προαίρεσιν, εἰς τὴν Κυρήνην ἀφικέσθαι. Tampoco se alude a la divinización en *Sch. A.R.* 2.498-527: [...] Περὶ τῆς Κυρήνης Πίνδαρος ἱστορεῖ ἐν Πυθιονίκαις, ὡς παρθένος οὔσα, μέχρι πολλοῦ συνεκυνήγει τῷ Απόλλωνι· διαπαλαίουσα δὲ ποτε λέοντι ἠγαπήθη ὑπὸ Απόλλωνος· ὃς καὶ ἀρπάσας αὐτὴν, διεκόμισεν εἰς τὴν νῦν ἀπ’ αὐτῆς Κυρήνην τῆς Λιβύης καὶ μίγεις Ἀρισταῖον ἐποίησεν [...]. Magnelli (2014, p. 42, n. 4) afirma que el pasaje de Cirene en las *Argonáuticas* no es una metamorfosis, sino “solo un conferimento di immortalità”, aunque acepta, por ejemplo, los episodios míticos en los que una ninfa se identifica con una planta, un curso de agua u otra entidad natural, como ocurre en el *Himno a Delos* de Calímaco. Sin embargo, parece que el proceso metamórfico está presente no solo por la estructura narrativa, sino por la terminología empleada por el rodio, atestiguada ampliamente en la tradición metamórfica.

Fílira. No obstante, Rea los descubrió en el lecho, de manera que Crono se transformó en un caballo, χαιτήεντι φυήν ἐναλίγκιος ἵππῳ (v. 1237), para huir del lugar<sup>756</sup>:

Νυκτι δ' ἐπιπλομένη Φιλυρηίδα νῆσον ἄμειβον·  
ἐνθα μὲν Οὐρανίδης Φιλύρη Κρόνος, εὐτ' ἐν Ὀλύμπῳ  
Τιτῆνων ἦνασσαν, ὃ δὲ Κρηταῖον ὑπ' ἄντρον  
Ζεὺς ἔτι Κουρήτεσσι μετετρέφετ' Ἰδαίοισιν,  
Ῥεῖην ἐξαπαφῶν παρελέξατο· τοὺς δ' ἐνὶ λέκτροις  
τέτμε θεὰ μεσσηγύς, ὃ δ' ἐξ εὐνῆς ἀνορούσας  
ἔσσυτο χαιτήεντι φυήν ἐναλίγκιος ἵππῳ·

La noche siguiente dejaban atrás la isla de Fílira. Allí, cuando en el Olimpo gobernaba sobre los Titanes y Zeus era todavía criado entre los Curetes del Ida en la cueva de Creta, el Uránida Crono engañó a Rea y yació con Fílira. Pero en el lecho los descubrió la diosa en flagrante<sup>757</sup>. Y él, saltando de la cama, se marchó tomando la figura de un caballo de larga crin.

Al igual que afirmábamos antes con la historia de Cirene, el relato de Crono y Fílira tampoco comienza de una causa argonáutica, sino que se remonta a un tiempo muy anterior pues Crono y los Titanes gobernaban en el Olimpo, mientras que Zeus se criaba todavía en el monte Ida. Por tanto, se trata de otro *excursus* etiológico a partir del material metamórfico en el que la conexión con la *narratio* principal tiene un evidente carácter geográfico. No es baladí el hecho de que la sucesión narrativa se interrumpa, ya que el paso por Cirene o por Fílira “sirve de motivación para intercalar en la narración el paréntesis etiológico”<sup>758</sup>. Pero, de nuevo, el componente etiológico procede de mitos metamórficos correspondiendo los dos *aitia*, uno al nombre de la isla (al estar la mitología ligada a la geografía), y otro al origen del centauro Quirón o la razón de su doble naturaleza, ἄλλα μὲν ἵππῳ / ἄλλα θεῶ (2.1238-1241)<sup>759</sup>:

ἢ δ' αἰδοῖ χῶρόν τε καὶ ἦθεα κείνα λιποῦσα  
Ἰκεανὶς Φιλύρη εἰς οὖρεα μακρὰ Πελασγῶν  
ἦλθ', ἵνα δὴ Χείρωνα πελώριον ἄλλα μὲν ἵππῳ  
ἄλλα θεῶ ἀτάλαντον ἀμοιβαίη τέκεν εὐνῆ.

Y ella, por vergüenza, tras abandonar la región y su lugar de siempre, la Oceánide Fílira, a los grandes montes de los pelagos se dirigió para dar a luz al prodigioso Quirón, semejante en parte a un caballo, en parte a un dios, a causa de esa unión cambiante.

<sup>756</sup> Calímaco, por su parte, no narra la versión de la metamorfosis, a pesar de que encajaría sobremanera en el himno dedicado a Apolo esta nueva hazaña del dios, es decir, la conversión de Cirene en inmortal. De forma consciente, opta solo por hacer mención a su condición de ninfa y a cómo dio a luz a su hijo en el Pelión. Los escolios señalan quién era Fílira, <Φιλύρην> μητέρα Χείρωνος τοῦ Κενταύρου (*Sch. Call. Iou.* 36.1), su relación con el Uránida y el nacimiento de Quirón: <Φιλύρης νυμφήτιον> ἐν τῷ Πηλῖῳ γὰρ ὁ Κρόνος τῇ Φιλύρᾳ μυγεῖς ποιεῖ τὸν Χείρωνα (*Sch. Call. Del.* 118.1). Nono en sus *Dionisiacas* (48.38-42) refiere la transformación, aunque de forma implícita. Cuenta así que el Pelión era la morada de Fílira, que Quirón tenía doble naturaleza y que fue engendrado por un caballo. He ahí la mención implícita de la metamorfosis: Πήλιον ὑψικάρηνον ἀνηκόντιζε Πελωρεὺς / γυμνώσας Φιλύρης γλαφυρὸν δόμον· ἀρπαμένου δὲ / ἀσκεπέος σκοπέλοιο γέρον ἐλελίζετο Χείρων, / ἀνδροφυῆς ἀτέλεστος ὀμήλικι σύμπλοκος ἵππῳ. En el ámbito latino, Virgilio también incluye el relato metamórfico en sus *Geórgicas* (3.92-94): *Talis et ipse iubam cervice effundit equina / coniugis adventu pernix Saturnus et altum / Pelion hinmitu fugiens implevit acuto.*

<sup>757</sup> Proponemos esta traducción para μεσσηγύς siguiendo la idea sugerida por el escoliasta (*Sch. A.R.* 2.1236): ἐπ' αὐτοφώρῳ καταλαβεῖν.

<sup>758</sup> Valverde Sánchez, 1989, p. 227.

<sup>759</sup> De hecho, el propio texto hace referencia a la metamorfosis de Crono (ἀμοιβαίη... εὐνῆ).

Una narración similar ofrece el escoliasta de Apolonio, aunque con alguna variación, puesto que sostiene que es por vergüenza (αἰδεσθέντα), no porque Rea los hubiera descubierto *in situ* (ἐπ' αὐτοφώρῳ καταλαβεῖν), por lo que Crono decide metamorfosearse (εἰς ἵππον μεταβληθῆναι), mientras que en el texto apoloniano es ella, Fílira, la que siente αἰδώς por su conducta y se marcha a Tesalia<sup>760</sup>. Las ediciones modernas de Seaton o de Race no aluden al carácter metamórfico del pasaje, no solo por el encuentro entre Fílira y Crono, sino por la doble naturaleza aquí del centauro. Vian-Delage, por su parte, proponen la siguiente traducción del sintagma ἀμοιβαίῃ εὐνῇ, “à cause de la métamorphose de son père”<sup>761</sup>, evidenciando todavía más el cambio de forma que ha tenido lugar y Valverde Sánchez parece detenerse un poco más incluso en el relato, ya que anota el hecho de que es la metamorfosis de Crono la que explica la naturaleza del centauro<sup>762</sup>.

#### 4.1.4. Hera

Al comienzo del tercer libro, Apolonio conduce al lector al plano olímpico. Es allí donde, inspirándose en el episodio del engaño de Hera en la *Iliada* (14.188 ss.), incluye en las *Argonáuticas* un diálogo entre Hera y Atenea con el objeto de ayudar a los héroes que se encuentran ya en la Cólquide. Pero, para ayudarlos, necesitan ellas también el apoyo de Afrodita, ya que pretenden que Eros hechice de amor a la princesa Medea. Hera justifica ante Cipris su interés por el éxito de Jasón exponiéndole que el rey Pelias no cumplía con los sacrificios debidos pero que, por otra parte, Jasón sí era un héroe digno, en tanto que superó la prueba que Hera le impuso. Dicha prueba consistió en que la diosa se metamorfoseó en una anciana (v. 72: γρηὶ δέ μ' εἰσαμένην) para probar la condición del héroe. Jasón ayuda a la supuesta anciana a cruzar el impetuoso torrente del río Anauro, cuando volvía de caza y por ello Hera considera que Jasón se merece la ayuda divina que le prestarán las tres diosas para salir victorioso de la Cólquide (3.66-73)<sup>763</sup>:

καὶ δ' ἄλλως ἔτι καὶ πρὶν ἐμοὶ μέγα φίλατ' Ἰήσων,  
 ἐξότ' ἐπὶ προχοῆσιν ἄλις πλήθοντος Ἀναύρου  
 ἀνδρῶν εὐνομίας πειρωμένη ἀντεβόλησεν,  
 θήρης ἐξ ἀνιών· νιφετῷ δ' ἐπαλύνετο πάντα  
 οὔρεα καὶ σκοπιαὶ περιμήκεες, οἱ δὲ κατ' αὐτῶν  
 χεῖμαρροι καναχηδὰ κυλινδόμενοι φορέοντο·

<sup>760</sup> La misma versión del poeta de Rodas se puede leer en Ferécides, de acuerdo con el escoliasta (*Sch. A.R.* 2.1231-1241a): [...] Φερεκίδης φησὶν ὅτι Κρόνος ἀπεικασθεὶς ἵππῳ ἐμίγη τῇ Φιλύρᾳ τῇ Ὠκεανοῦ, καὶ διὰ τοῦτο διφυῆς ὁ Χεῖρων. Σουίδα δὲ ἐν α' Θεσσαλικῶν τὸν Χεῖρωνα Ἰξίονος εἶναι παῖδά φησιν, ἀδελφὸν δὲ Περίθου.

<sup>761</sup> Además, en las notas complementarias, insisten en el proceso metamórfico (1974, p. 284).

<sup>762</sup> Seaton (1961, p. 187); Vian-Delage (1974, p. 235), Valverde Sánchez (1996, p. 202, n. 377); Race (2008, p. 211).

<sup>763</sup> Se trata de un motivo folclórico ya empleado en *Od.* 17.485-487 (καὶ τε θεοὶ ζεῖνοισιν εὐκότεις ἄλλοδαποῖσι, / παντοῖοι τελέθοντες, ἐπιστροφῶσι πόλης, / ἀνθρώπων ὕβριν τε καὶ εὐνομίην ἐφορῶντες); *h.Cer.* v. 101 (γρηὶ παλαιγενεῖ ἐναλίγκιος); *Call. frg.* 490 (γρηῖον εἶδος ἔχουσα); *Ou. Met.* 8.626-630 (*Iuppiter huc specie mortali cumque parente / uenit Atlantiades positus caducifer alis; / mille domos adiere locum requiemque petentes, / mille domos clausere serae; tamen una recepit [...]*).

γρηὶ δέ μ' εἰσαμένην ὀλοφύρατο, καί μ' ἀναείρας  
αὐτὸς ἑοῖς ὄμοιοι διέκ προαλῆς φέρεν ὕδωρ.

Pero incluso antes me era también muy querido Jasón, desde que, junto a las corrientes del Anauro, bastante crecido, mientras yo probaba la buena ley de los hombres, él se encontró conmigo, cuando regresaba de cacería. De nieve estaban cubiertas todas las montañas y las muy elevadas atalayas. De ellas, los torrentes, rodando con estrépito, descendían. Se compadeció de mí, que había tomado la forma de una anciana, y, habiéndome subido en sus hombros, atravesó la precipitada corriente.

Se trata entonces de una brevísima referencia digresiva no etiológica sobre un hecho acaecido antes de la propia empresa argonáutica, aunque con cierta relevancia para la secuencia narrativa puesto que es el motivo al que recurre la diosa Hera para convencer a Afrodita. De nuevo, las ediciones modernas del texto no parecen detenerse en la leyenda metamórfica de la diosa Hera, aunque bien es cierto que tanto Valverde Sánchez como Vian-Delage anotan la similitud del pasaje apoloniano con la metamorfosis de Deméter también en una anciana durante su estancia en el palacio del rey Celeo, relato recogido en el himno homérico dedicado a Deméter<sup>764</sup>.

#### 4.1.5. El Prometeico

La siguiente transformación dentro del ámbito divino está relacionada con el titán Prometeo. Ya en la Cólquide, Medea se dispone a preparar sus pócimas mágicas con el objetivo de ayudar a Jasón con la prueba que Eetes le había encargado, a saber, arar la tierra con los toros flamígeros. Saca entonces Medea de su cofre una pócima, llamada Prometeica, lo que invita al poeta rodio a desarrollar todo un relato etiológico, que, de nuevo, deriva de una metamorfosis<sup>765</sup>. Dicha metamorfosis se trata, en este caso, de la conversión de la sangre de Prometeo en una flor (3.851-853): πρωτοφυῆς τόγ' ἀνέσχε καταστάξαντος ἔραζε / αἰετοῦ ὠμηστέω κνημοῖς ἔνι Καυκασίοισιν / αἱματόεντ' ἰχῶρα Προμηθῆος μογεροῖο.

Aunque Buxton en su trabajo sobre la metamorfosis en los mitos griegos dentro de las *Argonáuticas* no menciona el Prometeico como una transformación propiamente dicha, sí deberíamos tenerla en cuenta en tanto que hay un cambio no solo en la naturaleza de Prometeo, sino también en el entorno natural. Bien es cierto que el titán no se transforma, pero su sangre quedará para siempre convertida en una flor (v. 853), recuerdo presente de su tormento, proporcionando además la explicación de la existencia de la flor y del color de su savia (v. 858: κελαινήν). Así la leyenda sigue las características propias de estos mitos prodigiosos, que se instauran con mayor rigor en la época helenística, puesto que las metamorfosis de los distintos personajes, por una parte,

<sup>764</sup> Valverde Sánchez (1996, p. 208, n. 392) y Vian-Delage (1980, p. 53, n. 1).

<sup>765</sup> Otra ocasión más en la que leemos un *aition* procedente de un relato metamórfico que no “arranca de una causa argonauta” (Valverde Sánchez, 1989, p. 272) configurando así un nuevo *excursus*.

ayudan a comprender la existencia de un lugar, ser, culto, costumbre u objeto en el presente, pero, por otra, también es un recuerdo eterno de la propia leyenda, mito o historia que hay detrás del resultado de la transformación<sup>766</sup>. De hecho, es precisamente el contexto del excursus etiológico lo que resalta en nota complementaria Valverde Sánchez a partir de la relación entre la sangre de Prometeo y la flor, pero no hace mención del proceso metamórfico<sup>767</sup>.

#### 4.1.6. Tetis

Apolonio no introduce más metamorfosis (semi)divinas en los tres primeros libros de su obra, pero, por el contrario, el libro cuarto, que relata el regreso de los héroes, parece ser más propicio para este tipo de historias prodigiosas<sup>768</sup>. Tras el episodio de los Argonautas en el palacio de Circe, Hera envía a la mensajera de los dioses, Iris, para que le indique a Tetis qué debe hacer para salvaguardar a los héroes hasta territorio griego. Así, Tetis se presenta ante su marido, Peleo, y le exhorta a marcharse al alba de las costas tirrenas pues las Nereidas protegerán la Argo a través de las rocas Simplégades. Además, la diosa le ordena que no muestre a ninguno de sus camaradas su figura cuando aparezca con las hijas de Nereo y es en este preciso momento cuando ocurre la transformación, pues Tetis se torna invisible y se sumerge en las profundidades: Ἥ, καὶ ἔπειτ' αἰδήλος ἐδύσατο βένθεα πόντου (A.R. 4.865). La desaparición de la diosa motiva a Apolonio a ofrecer un breve *excursus* sobre el porqué de la disputa entre los cónyuges, esto es, cómo Tetis intentaba hacer inmortal a Aquiles y cómo los descubrió Peleo. El escoliasta reafirma la versión metamórfica que Apolonio ofrece aquí (*Sch. A.R.* 4.865-866): αἰδήλος ἐδύ<σατο> ἀφανῆς γενομένη κατέδυ εἰς τὸ βάθος τῆς θαλάσσης. Τὸν δὲ Πηλέα δεινῶς ἢ λύπη ἔπληξεν. Sin embargo, emplea otra construcción sintáctica para describir la transformación, ἀφανῆς γενομένη, frente al sutil adjetivo apoloniano αἰδήλος. La aparición o desaparición no solo de una divinidad como es aquí el caso, sino de otros personajes dentro de contextos metamórficos es, cuando menos, recurrente a lo largo de la tradición metamórfica griega. Recordemos, a modo de ejemplo, las leyendas de Alcmena, Ifigenia o Dríope procedentes presumiblemente de las *Metamorfosis* de Nicandro y recogidas en la

---

<sup>766</sup> Otros ejemplos parecidos a la conversión de la sangre de Prometeo serían los relatos mitológicos de la flor resultante de la sangre de Crono, que Circe utiliza para hacer inmortal a Glauco y transformar a Escila (Nicandro frg. 1 Gow—Scholfield; *Ou. Met.* 13.906 ss.), la historia de Jacinto (*Ou. Met.* 10.210-214), Adonis (*Ou. Met.* 10.729 ss.), Narciso (*Ou. Met.* 3.508 ss.) o Croco (*Ou. Met.* 4.284), o bien la metamorfosis de la sangre de la Gorgona Medusa en serpientes que explica el origen de los animales venenosos en el desierto de Libia en la obra de Apolonio de Rodas. Cf. *infra* III 4.1.10.

<sup>767</sup> Valverde Sánchez (1996, p. 241, n. 500). Ni Seaton (1961), ni Vian-Delage (1980) ni Race (2008) hacen mención a la transformación de la sangre de Prometeo en la flor.

<sup>768</sup> Valverde Sánchez puntualiza que la parte final del poema se caracteriza por la inclusión de “una serie de motivos recurrentes” entre los que destaca “la aparición sucesiva de divinidades salvadoras” (1996, p. 36). Este motivo forma parte indispensable de la estética general del último bloque de las *Argonáuticas*.

obra de Antonino Liberal, o el pasaje de Asteria/Delos en el himno cuarto de la colección de Calímaco y el juego etimológico del nuevo nombre de la ninfa ya convertida en la formación geológica. No obstante, esta secuencia narrativa puede retrotraerse incluso a la epopeya homérica en *Il.* 1.197-200 cuando Atenea se aparece solo a Aquiles (v. 198: οἴῳ φαινομένη) y este queda estupefacto (θάμβησεν δ' Ἀχιλεὺς): στή δ' ὄπιθεν, ξανθῆς δὲ κόμης ἔλε Πηλεΐωνα / οἴῳ φαινομένη· τῶν δ' ἄλλων οὐ τις ὄρατο· / θάμβησεν δ' Ἀχιλεὺς, μετὰ δ' ἐτρέπετ', αὐτίκα δ' ἔγνω / Παλλάδ' Ἀθηναίην· [...].

#### 4.1.7. Las Sirenas

Si volvemos a la secuencia narrativa, muy poco después de la desaparición de Tetis, Apolonio ofrece otro relato metamórfico más, aquí de forma implícita, puesto que no hay ninguna forma o construcción verbal que describa propiamente el cambio de forma de las Sirenas. Llegan así los Argonautas a la isla Antemóesa<sup>769</sup> donde habitan las hijas de la musa Terpsícore y Aqueloo, precisamente un dios-río, que revela, de acuerdo con Kidder, su aspecto dual, es decir, la conexión o asociación con el mundo físico<sup>770</sup>. Estas, según insinúa el poeta de Rodas, en otro tiempo habían sido completamente humanas y asociadas al cortejo de Perséfone. De nuevo el poeta rodio aprovecha el enclave geográfico para introducir la *narratio* metamórfica (4.891-899):

[...] αἴψα δὲ νῆσον  
καλὴν Ἀνθεμόεσσαν ἐσέδρακον, ἔνθα λίγεια  
Σειρήνες σίνοντ' Ἀχελωίδες ἠδείησι  
θέλγουσαι μολπῆσιν ὅτις παρὰ πείσμα βάλοιτο.  
τὰς μὲν ἄρ' εὐειδῆς Ἀχελωίῳ εὐνηθεῖσα  
γείνατο Τερψιχόρη, Μουσέων μία, καί ποτε Διοῦς  
θυγατέρ' ἰφθίμην, ἀδμήτ' ἔτι, πορσαίνεσκον  
ἄμμιγα μελπόμεναι· τότε δ' ἄλλο μὲν οἰωνοῖσιν  
ἄλλο δὲ παρθενικῆς ἐναλίγκαι ἔσκον ἰδέσθαι,

Al punto avistaron una bella isla, Antemóesa, donde las melodiosas sirenas Aqueloidas aniquilaban hechizando con dulces cantos a cualquiera que cerca echara amarras. A ellas entonces la bella Terpsícore, una de las Musas, engendró yaciendo con Aqueloo. Y, una vez, a la impetuosa hija de Deo, todavía virgen, habían servido celebrándola con cantos todas juntas. Pero ahora, parecían a la vista en parte pájaros, en parte doncellas.

Ofrece Apolonio la primera descripción de las sirenas como seres híbridos, pues Homero no detalló el aspecto de estas divinidades menores en la *Odisea* (12.39-46; 12.47-54; 12.165-200), aunque tampoco “sabemos si los conocía ya el público de Homero” o si “estaban en el mito más antiguo o se agregaron luego”<sup>771</sup>. Tampoco refiere Homero en su epopeya ni su linaje ni los

<sup>769</sup> Apolonio sitúa la isla Antemóesa en algún lugar del mar Tirreno, mientras que para Estrabón (1.2.12) se encuentra entre Cumas y Festos. Sobre el valor cómico y metapoético del episodio de las Sirenas en las *Argonáuticas*, cf. Martín Llanos, 2021, pp. 79-99.

<sup>770</sup> Kidder, 2017, p. 355.

<sup>771</sup> García Gual, 2014, p. 44.

nombres de estos seres ni la localización geográfica. La cuestión radica en que Apolonio, siguiendo probablemente la tradición eurípidea (E. *Hel.* 167: *περοφόροι νεάνιδες*), cuenta que las sirenas primero fueron compañeras de Perséfone, hasta que esta fue raptada por Hades y ellas sufrieron una alteración en su naturaleza. Pero Apolonio no es el único poeta helenístico que se hace eco de esta leyenda metamórfica, ya que esta aparece en la *Alejandra* de Licofrón (catálogo de los monstruos: vv. 653-654; en el pasaje del suicidio de las sirenas: vv. 712-737) y además, según Kidder, en una ubicación central del poema, lo que permite a la estudiosa asociarlas con la protagonista principal, Casandra, por el elemento oracular que participa en las leyendas de estas heroínas. Bien es cierto que la transformación de las sirenas, sin embargo, no se describe de forma tan amplia, descriptiva y precisa en ninguna otra fuente que no sea la exégesis de las *Metamorfosis* de Ovidio (5.555-563).

A diferencia de Apolonio, que solo con los términos *οἰωνοῖσιν* y *παρθενικῆς*<sup>772</sup> o la oposición temporal *ποτε/τότε* permite que el lector erudito imagine la metamorfosis de las jóvenes, Ovidio la describe con todo detalle completando el relato mítico de las *Argonáuticas*. Dice así que las sirenas, muchachas con *pluma pedesque auium* y *uirginis ora* (5.556), querían estar dotadas de alas (*alarum*) y los dioses así se lo permitieron (*facilesque deos*), mientras que permanecieron su rostro y voz humana (*uirginei uultus et vox humana*). Pero resulta igualmente cierto el hecho de que, Licofrón extiende también el contexto metamórfico en tanto que completa el episodio mítico tras el suicidio de las jóvenes hijas de Aqueloo. Así, dice de Parténope que termina siendo divinizada en *οἰωνὸν θεάν* (v. 712), esto es, una diosa-ave que “corresponds to her appearance as a bird-woman hybrid and refers to her status as a cult heroine”. Una secuencia similar refiere ahora sobre la segunda de las sirenas, Leucosia, quien termina siendo incorporada en el entorno natural, al modo de los relatos de metamorfosis con final etiológico, ya que le concede su propio nombre a una roca situada cerca del área de Posidonia o Festos: Punta Licosa. En cuanto a Ligeia (vv. 727-731), la tercera sirena, esta termina siendo arrojada al mar y recibiendo allí mismo rituales sagrados en su honor. Todo ello evidencia el papel referencial de la metamorfosis y la deificación no solo en la *narratio* apoloniana, sino también en Licofrón, aquí en concreto a partir del pasaje de las sirenas.

Una versión diferente de la metamorfosis y suicidio de las sirenas la ofrece siglos después el poeta anónimo de las *Argonáuticas Órficas* (ca. s. IV)<sup>773</sup>. Aquí es Orfeo, unos de los héroes de la

---

<sup>772</sup> Sobre los términos *παρθενικῆς* (v. 899) y *παρθενίην* (v. 909), Hunter sostiene que quizá evoquen la relación entre Afrodita y las hijas del Aqueloo porque, de acuerdo con el *Sch. Od.* 12.39, Afrodita castiga a las jóvenes por querer mantenerse vírgenes. Recuerda además que en los versos 917-919 de la *narratio* apoloniana “Aphrodite intervenes to deprive the Sirens of a victim” (1989, p. 206).

<sup>773</sup> Se trata de la última versión en ámbito griego del episodio de las sirenas. Quizá la muerte y la metamorfosis de las sirenas indican la victoria del vate mágico, Orfeo, que simboliza la música “apolínea y portadora de la salvación” a diferencia de la melodía seductora y mortal de las Aqueloides (García Gual, 2014, p. 47).



expedición con un mayor protagonismo, quien gracias a su mágico canto consigue callar a las sirenas. De hecho, no solo detiene su cautivador canto, sino que hace que las sirenas terminen suicidándose propiciando así la metamorfosis, esta vez, en piedra de las jóvenes (1288-1290): [...] σφέας δ' ἀπὸ ῥωγάδος ἄκρις / ἐς βυθὸν δίσκευσαν ἀλιρροθίοιο θαλάσσης, / πέτραις δ' ἠλλάξαντο δέμας μορφήν θ' ὑπέροπλον<sup>774</sup>. El relato apoloniano presenta entonces una metamorfosis implícita, a diferencia de la *narratio* ovidiana u órfica. Hablamos entonces de metamorfosis implícitas, según se necesite mayor o menor erudición por parte del lector para completar y entender el episodio, así como su función dentro del poema. Por tanto, de acuerdo con su modo de formulación, distinguimos entre transformaciones explícitas — cuando se ofrece formas verbales o sustantivos, propios de contextos metamórficos— o bien implícitas — cuando solo aparece algún término clave que aluda al cambio. En cuanto a las ediciones modernas del texto apoloniano, hay que señalar que ni Seaton ni Race hacen mención alguna de la metamorfosis de las sirenas y, de hecho, Race solo puntualiza que estas son solo las amigas que jugaban con Perséfone cuando tuvo lugar el rapto por parte del dios del Inframundo<sup>775</sup>. En cambio, Valverde Sánchez anota la versión metamórfica presente en la *Helena* de Eurípides, mientras que Vian-Delage y Hunter<sup>776</sup> parecen acercarse al contexto de la metamorfosis un poco más en tanto que el primero refiere que Apolonio es el primer testimonio de la leyenda y ambos realizan un comentario más extenso sobre el lugar donde habitan, de acuerdo con la tradición, las sirenas, su genealogía así como las distintas versiones míticas grecolatinas sobre el motivo de la metamorfosis (e. g. *hDem.*; *Ou. Met.* 5.552-563; *Hyg. Fab.* 141).

#### 4.1.8. Las heroínas de Libia

Los Argonautas se encuentran ahora atrapados en las marismas pantanosas del mar de Libia. Ante esto, las heroínas de Libia se presentan visiblemente a Jasón para revelarles que debían portar a hombros la nave Argo hasta la laguna Tritónide. Pero, tras la revelación, estas divinidades menores desaparecieron: Ὡς ἄρ' ἔφαν, καὶ ἄφαντοι, ἴν' ἔσταθεν, ἔνθ' ἄρα ταίγε (4.1330). Recordemos que, cuando los Argonautas llegan al desierto de Libia, se encuentran perdidos, de ahí que Hunter afirme que todo este episodio se encuadra dentro de una especie de sueño épico o, según Vian, un espejismo, característico del desierto. Inmersos en esta atmósfera onírica, a mediodía, curiosamente

<sup>774</sup> Orph. *A.* 1288-1290 ofrece la versión de la petrificación tras el intento de suicidio de las jóvenes. Apolodoro (*Epit.* 7.19) e Higino (*Fab.* 125) mantienen asimismo el suicidio de estas divinidades menores, pero a consecuencia del encuentro con Odiseo.

<sup>775</sup> Seaton (1912) y Race (2008, p. 401, n. 113).

<sup>776</sup> Valverde Sánchez (1996, p. 300, n. 704), Vian-Delage (1981, p. 179) y Hunter (1989, pp. 204-207).

“ideal for divine epiphanies”<sup>777</sup>, aparecen a su voluntad estas diosas ante Jasón. No se trata, por tanto, solo de la llegada o partida de una divinidad, sin más trasfondo mítico, sino que se trata de otra solución metamórfica que se puede leer asiduamente en las colecciones de metamorfosis propias del período helenístico. Es el caso del relato de Ctesila, Lamia o Síbaris, Cicno, Aspálide, Hilas o los dorios en los Ἐτεροιούμενα de Nicandro (Ant.Lib. 1; 8; 12; 13; 26; 37), o la historia de Hiérace en la Ὀρνιτογονία de Beo (Ant.Lib. 3). Además, encontramos suficientes indicadores léxicos (en las *Argonáuticas* ἀμφοδόν, v. 1317; ἄφαντοι, v. 1330; φαινομένας, v. 1363; φανείσαι, v. 1415<sup>778</sup>) que bien acercan este pasaje a otros relatos de metamorfosis dentro y fuera de las *Argonáuticas*<sup>779</sup>. Un nuevo ejemplo de ello es el momento en el que los Argonautas llegan al lago Tritón.

Tanto Calímaco (*Sch. A.R.* 4.1322: περιὶ δὲ τῶν Νυμφῶν μέμνηται Καλλίμαχος οὕτω λέγων· ‘δέσποινα Λιβύης ἡρωίδες, αἱ Νασαμώνων / αὔλιν καὶ δολιχὰς θῖνας ἐπιβλέπετε, / μητέρα μοι ζώουσαν ὀφέλλετε’) como el propio Nicéneto (*AP* 6.225), si se acepta una datación alta, pudieron servir de inspiración al poeta rodio para la inclusión de estas divinidades menores en su poema. Sin embargo, el contexto metamórfico y paradoxográfico es original aquí de Apolonio. Hunter plantea que quizá la aparición de las heroínas de Libia es solo una epifanía propia de la épica<sup>780</sup>, mientras que Vian-Delage en su edición de las *Argonáuticas* explica en una nota complementaria que la aparición de las heroínas es solo un espejismo, una “variation sur la ‘scène typique’ homérique du songe”<sup>781</sup>. Pero, hay que tener en cuenta que la aparición y desaparición son elementos estructurales de otros mitos y leyendas de metamorfosis, como hemos ejemplificado en esta Tesis. Además, tras la desaparición de las heroínas de Libia se produce otro episodio de carácter metamórfico, a saber, el de las ninfas Hespérides. Es interesante que además Vian-Delage en dichas anotaciones complementarias, a pesar de sostener que este pasaje es una ensoñación, hace especial hincapié en el aspecto en el que se presentan las heroínas libias, así como en el terror, asombro o estupefacción que causan en el espectador del prodigio, ahora Jasón. De nuevo, la propia mención del aspecto de las divinidades locales y el consecuente θάμβος revelan que se tratan de elementos indivisibles del contexto metamórfico.

<sup>777</sup> Buxton, 2009, p. 121. El escoliasta afirma también que las Hespérides (*Sch. A.R.* 4.1396-1399d): Ἐσπερίδες ποίπνουον ἀπὸ τοῦ ἐσπέρας ἐπιφαίνεσθαι ἢ ἀπὸ τοῦ ἐν τῇ Ἐσπερίᾳ κατοικεῖν [...]. Cf. Theocr. 7.10 ss.

<sup>778</sup> Tanto αἰδηλός como todas estas formas derivadas de φαίνω son sinónimos (Hsch. 1590; α1773). Véase Hunter (2015, p. 202).

<sup>779</sup> Según atestigua Antonino Liberal, Nicandro pudo hacer uso de las siguientes construcciones sintácticas: ἀφανὲς ἐγένετο (Ant.Lib. 1); ἀφανῆς ἐγένετο (Ant.Lib. 8); ἠφανίσθη (Ant.Lib. 12); ἠφανίσθη κατὰ θεόν (Ant.Lib. 13); ἀφανῆς ἐγένετο (Ant.Lib. 26); ἠφανίσθη (Ant.Lib. 37).

<sup>780</sup> Hunter, 1993, pp. 80-81.

<sup>781</sup> Vian-Delage, 1981, p. 191.

#### 4.1.9. Las Hespérides

De nuevo aparece un segundo grupo de divinidades locales, las Hespérides, episodio que Buxton describe como imposible de comparar con otros contextos mitológicos griegos<sup>782</sup>, porque en apenas cuarenta versos ocurren tres metamorfosis, a cual más sorprendente para los propios marineros de la Argo. Estos, una vez que dejaron en la laguna Tritónide la nave Argo, fueron en busca de una fuente para calmar su sed. Llegaron así al jardín de las Hespérides y fue su repentina llegada lo que provocó la primera transformación de las ninfas (4.1406-1410)<sup>783</sup>:

ἀργοῦ δ' Ἑσπερίδες, κεφαλαῖς ἔπι ἰχθεῖρας ἔχουσαι  
ἀργυφέας ξανθῆσι, λίγ' ἔστενον. οἱ δ' ἐπέλασσαν  
ἄφνω ὁμοῦ· ται δ' αἴψα κόνις καὶ γαῖα, κiónτων  
ἔσσυμένως, ἐγένοντο καταυτόθι. νόσατο δ' Ὀρφεύς  
θεῖα τέρα, τὼς δέ σφε παρηγορέεσκε λιτῆσιν·

Cerca las Hespérides con sus argénteas manos sobre sus rubias cabezas se lamentaban agudamente. Ellos se acercaron juntos, pero ellas se tornaron al punto en polvo y tierra en el mismo lugar, puesto que llegaron de forma impetuosa. Observó Orfeo el divino prodigio y se dirigió a ellas con estas súplicas [...].

Se convierten (v. 1409: ἐγένοντο) en polvo y tierra (v. 1408: κόνις καὶ γαῖα) de forma inmediata (v. 1408: αἴψα), “in the twinkling of an eye”<sup>784</sup>. Dicha immediatez puede inferirse por el uso del adverbio αἴψα o incluso un poco antes, en el mismo verso, ἄφνω, además del tiempo verbal del aoristo, características propias de la descripción de la metamorfosis en lengua griega en la época helenística, a diferencia de la estética ovidiana<sup>785</sup>. A esto le sumamos el asombro, en este caso, de Orfeo quien contempla θεῖα τέρα, otro indicador léxico más para evidenciar la transformación prodigiosa. De nuevo, Orfeo es el encargado de convencer a las ninfas para que se muestren ante ellos, δείξατ' ἐελδομένοισιν ἐνωπαδὶς ἄμμι φανεῖσαι (4.1415) y les concedan un nuevo prodigio<sup>786</sup>.

<sup>782</sup> Buxton, 2009, p. 121. A pesar de las claras similitudes entre el episodio de las heroínas y las Hespérides, Hunter afirma que ambos relatos se diferencian en que las heroínas libias se presentan voluntariamente a Jasón y se identifican a sí mismas, mientras que las Hespérides desaparecen ante la llegada de todos los Argonautas y no se identifican (1993, pp. 88-89). No obstante, hay que señalar que, si bien es cierto que hay diferencias entre los pasajes, también hay evidentes elementos comunes: el mismo número de divinidades (3), el hecho de que sean todas diosas femeninas menores y locales, relacionadas con el entorno natural en el que se encuentran, el objetivo de ambas divinidades (ser propicias y ayudar a los marineros), así como las metamorfosis y el asombro que provocan en Jasón y sus compañeros. En el caso de las heroínas de Libia, la metamorfosis es una forma de (des)aparición y, en el caso de las Hespérides, la triple metamorfosis comienza con la conversión en polvo, la transformación del paisaje natural y finalmente las metamorfosis fitológicas de las ninfas.

<sup>783</sup> Sobre la visita al jardín de las Hespérides por parte de los Argonautas como una subversión de las imágenes poetológicas de Calímaco, véase Kyriakou, 1995, pp. 210-214.

<sup>784</sup> Buxton, 2009, p. 36. El escoliasta explica (*Sch. A.R.* 4.1408) διὰ τούτου σημαίνει, ὅπως ἀφανεῖς ἐγένοντο. Con esta expresión se indica que se hicieron invisibles, polvo y tierra en el desierto.

<sup>785</sup> Cf. Frontisi-Ducroux, 2006, p. 79; Buxton, 2009; Citti & Pasetti, 2014. Sobre los nombres, la genealogía y la localización de las ninfas Hespérides, véase Vian-Delage, 1981, p. 195.

<sup>786</sup> Sobre el poder de Orfeo en las *Argonáuticas*, cf. Williams, 1991, pp. 203-210.

Al instante (v. 1423: ἐγγύθεν), aunque ellas mismas no truecan sus respectivas formas, propician un cambio en el entorno natural que los rodea (4.1422-1426)<sup>787</sup>:

Ὡς φάτο λισσόμενος ἀδινῆ ὀπί, ται δ' ἐλέαιρον  
ἐγγύθεν ἀχνυμένους· και δὴ χθονὸς ἐξανέτειλαν  
ποίην πάμπρωτον, ποίης γε μὲν ὑψόθι μακροί  
βλάστεον ὄρηκες, μετὰ δ' ἔρνεα τηλεθάοντα  
πολλὸν ὑπὲρ γαίης ὀρθοσταδὸν ἠέζοντο·

Así dijo suplicando con agitada voz, y aquellas se apiadaban al punto de sus aflicciones. Seguidamente la tierra hizo brotar hierba en primer lugar; de la hierba a lo alto hacía germinar largos brotes y luego florecientes retoños muy por encima de la tierra crecían esbeltos.

Crean hierba, árboles y arbustos para después pasar a metamorfosearse (v. 1427: ἔγεντο) en parte de la propia naturaleza que ellas mismas están transformando. El verso 1427, estructurado en un quiasmo, describe cómo Héspere pasa a ser un álamo (αἴγειρος)<sup>788</sup>, Eriteide un olmo (πετέλη) y, en el verso siguiente, Egle se metamorfosea en sauce (ἰτεΐης ἱερὸν στύπος)<sup>789</sup>. La secuencia, no obstante, no termina ahí, sino con la reversión de las metamorfosis de las diosas. Aparecen (ἐξέφανεν) entonces en su naturaleza antropomórfica ante el asombro de los héroes, θάμβος περιώσιον (4.1427-1430):

Ἐσπέρη αἴγειρος, πετέλη δ' Ἐρυθηΐς ἔγεντο,  
Αἴγλη δ' ἰτεΐης ἱερὸν στύπος, ἐκ δὲ νυ κείνων  
δενδρέων, οἷαι ἔσαν, τοῖαι πάλιν ἔμπεδον αὐτως  
ἐξέφανεν, θάμβος περιώσιον.

Héspere se tornó en un álamo, Eriteide en un olmo y Egle en un sagrado tronco de sauce. Y ahora, de aquellos árboles, tales como eran, de igual forma, aparecieron de nuevo, una maravilla impresionante.

La importancia de los árboles en las *Argonáuticas* se manifiesta aquí con la triple metamorfosis de las Hespérides. Williams señala que, a pesar de que los árboles están relacionados con la poesía y la religión griegas, en la epopeya homérica poco se habla de esta especie. Homero emplea los árboles a modo de comparaciones pues se asocian, al igual que en la poesía pindárica, a guerreros heroicos. Sin embargo, Apolonio innova una vez más, pues por una parte asocia al árbol a

<sup>787</sup> Ya en el primer libro de las *Argonáuticas* se puede leer un episodio similar. En 1.1142-1149 Apolonio refiere que la diosa Rea ayuda a los sedientos marineros de la Argo propiciando una transformación del paisaje que los rodea, a saber, la germinación de los frutos y de la hierba, además de la creación de la fuente Jasonia (otra forma de metamorfosis con sentido etiológico). Es a través de las claras señales (v. 1141: τὰ δ' εὐοκῶτα σήματ' ἔγεντο) que se produjeron por lo que los jóvenes, guiados precisamente por Orfeo, sabían de la presencia de Rea: δένδρεα μὲν καρπὸν χέον ἄσπετον, ἀμφὶ δὲ ποσσίν / αὐτομάτη φθε γαῖα τερεΐνης ἄνθεα ποίης· / θῆρες δ' εἰλουός τε κατὰ ξυλόχους τε λιπόντες / οὐρήσιν σαίνοντες ἐπήλυθον· ἠ δὲ καὶ ἄλλο / θῆκε τέρας, ἐπεὶ οὐτι παροῖτερον ὕδατι νᾶεν / Δίνδυμον, ἀλλά σφιν τότε' ἀνέβραχε διψάδος αὐτως / ἐκ κορυφῆς, ἄλληκτον· Ἰησονίην δ' ἐνέπουσιν / κείνο ποτὸν Κρήνην περιναίεται ἄνδρες ὀπίσσω. Más ejemplos parecidos a este tipo de narración se pueden leer en Call. *Iou.* 30-34 y, de nuevo, en las *Argonáuticas* esta vez con Orfeo y el paisaje de Zona como protagonistas (1.28-31).

<sup>788</sup> La metamorfosis de Héspere en álamo rememora otra leyenda local similar, a saber, las Heliades y sus lágrimas de ámbar, también presente en las *Argonáuticas* (4.603-611). Hay que señalar igualmente que Plinio en su *Historia Natural* (37-39) refiere la leyenda del lago *Electrum* en el que las ninfas Hespérides recolectan el ámbar de los álamos.

<sup>789</sup> Sobre la importancia de los árboles en las *Argonáuticas*, cf. Williams, 1991, pp. 53-78. Cusset estudia las comparaciones entre la poesía apoloniana y la homérica a partir de los animales, los ríos, mares, fenómenos meteorológicos o los árboles (1999, pp. 165-179).

personajes de poca inteligencia con cierta brutalidad física, como los monstruos primitivos que aparecen en la *compositio*: los hombres sembrados, las serpientes del desierto de Libia o el gigante Talos. Señalamos especialmente el hecho de que Williams menciona el carácter mágico de los árboles cuando estos no están enmarcados dentro de los símiles épicos. Menciona así la transformación del paisaje de Zona por el canto de Orfeo y las metamorfosis de las Hespérides (4.1430 ss.), de las que afirma que aquí “we have semi-human qualities locked within the form of trees which are even able to speak”<sup>790</sup>. La cuestión no radica en que sean simples árboles con cualidades casi humanas, sino divinidades menores (aquí ninfas) con poderes metamórficos, de ahí su capacidad locutiva.

Por otra parte, el juego de la visibilidad o la invisibilidad como resultado de una metamorfosis une el episodio de las heroínas de Libia con el episodio de las ninfas Hespérides. Todo ello lleva a reflexionar sobre cómo Apolonio “plays with the notions of eyes and sight”<sup>791</sup> que afecta a la contemplación de tales prodigios. Bien es cierto que el uso del aoristo y los adverbios de tiempo indican inmediatez con el objetivo de expresar cómo el ojo humano no puede seguir por completo la acción divina. Así, si consideramos que la metamorfosis pertenece, en parte, “to the sphere of the non-visible”, se comprenderá mejor el empleo de ciertas formas verbales con dicha significación (e. g. ἐξέφρανεν). Parece entonces que Apolonio deja a un lado aquí la función propia de la metamorfosis como excursio digresivo como ocurre en sendos episodios de Cirene, Crono, Hera o la planta Prometeica para incluir las leyendas metamórficas como verdaderos elementos constitutivos de la obra<sup>792</sup>.

#### 4.1.10. Medusa

Buxton no menciona en su estudio sobre las metamorfosis en las *Argonáuticas* el episodio del origen de las serpientes a partir de la sangre de la cabeza de la Gorgona Medusa como un relato propiamente metamórfico (A.R. 4.1513-1517), pero sí acepta otros como el de la planta Prometeica, al que ya hemos hecho referencia en estas páginas. Así pues, si aceptamos como metamorfosis plenas transformaciones como las de Adonis, Jacinto o, en el caso de las *Argonáuticas*, la de la sangre de Prometeo, también hemos de incluir el nacimiento de las serpientes en el desierto de Libia

<sup>790</sup> Williams, 1991, p. 75.

<sup>791</sup> Buxton, 2009, pp. 122-123.

<sup>792</sup> De nuevo, ni Seaton ni Race hacen mención alguna de las repetidas metamorfosis del pasaje. Valverde Sánchez, por su parte, anota que aquí tiene lugar una nueva metamorfosis de las Hespérides, mientras que Hunter señala que los versos 1432-1449 ofrecen “a witty disjunction between the style of her speech and how we imagine this lovely tree-nymph to look” (1989, p. 273). Vian-Delage refieren la similitud entre esta versión y la leyenda de las Heliades (1981, p. 197). Incluso Magnelli apunta que el libro cuarto de las *Argonáuticas* tiene un “tinte sempre più surreali” sobre todo en los pasajes de las Heliades, las bestias de Circe o las Hespérides en los que la metamorfosis es “momentanea, ma descritta con vivida efficacia” (2014, p. 46).

a partir de la sangre de la Gorgona, porque el uso y función de la metamorfosis es, cuando menos, similar<sup>793</sup>. El contexto narrativo en el que aparece dicho relato es el siguiente: tras portar la nave Argo durante doce días y doce noches por el desierto de Libia, y tras el episodio de las Hespérides y la profecía de Egle, muere el héroe Canto y también el adivino Mopso por la mordedura de una serpiente. Aprovecha aquí Apolonio la muerte de Mopso en esa precisa localización para relatar el origen de dicho reptil en la región de Libia. Refiere así el poeta que Perseo, después de asesinar a la Gorgona Medusa, portaba su cabeza para llevársela al rey Polidecto y en el desierto de Libia cayeron unas gotas de sangre de la cabeza cercenada de Medusa. Estas gotas de sangre, en contacto con la tierra, se transformaron en los animales venenosos característicos del territorio libio por lo que, de nuevo, es a partir de la metamorfosis que se explica tanto el origen como la letalidad de estos reptiles (4.1513-1517)<sup>794</sup>:

εὔτε γὰρ ἰσόθεος Λιβύην ὑπερέπτατο Περσεύς  
 Εὐρυμέδων (καὶ γὰρ τὸ κάλεσκέ μιν οὖνομα μήτηρ)  
 Γοργόνος ἀρτίτομον κεφαλὴν βασιλῆι κομίζων,  
 ὅσσαι κυανέου στάγες αἵματος οὐδας ἴκοντο,  
 αἱ πᾶσαι κείων ὀφίων γένος ἐβλάστησαν.

Pues, cuando volaba sobre Libia, el divino Perseo Eurimedonte —también con ese nombre lo llamaba su madre— llevando la cabeza recién cortada de la Gorgona al rey, cuantas gotas de su sangre se derramaron sobre la tierra, todas ellas crearon la especie de aquellas serpientes.

Se trata de otro *excursus* metamórfico y etiológico que pone de relieve tanto la erudición mitológica del poeta, como el gusto por la inclusión de estos contextos literarios. El escoliasta de Apolonio, además de relatar de forma resumida la historia de Perseo, sostiene que la leyenda del origen de las serpientes de Libia la cuentan también otros autores —aunque no especifica quiénes son, nombrando solo la *Alejandra* (*Sch. A.R.* 4.1515a): [...] Ἄλλοι δέ φασι τὸν Περσεῖα κατατομήσαντα τὴν Γοργόνα ὑπὲρ τῆς Λιβύης πετασθῆναι, ἐκ δὲ τῶν κατενεχθέντων σταγόνων τοῦ αἵματος γενέσθαι θηρία· διὸ καὶ τὴν Λιβύην πολύθηρον εἶπε. Τὸ αὐτὸ φησι καὶ <Λυκόφρων> ἐν τῇ Ἀλεξάνδρᾳ. Aunque en la *Alejandra* Licofrón relata la capacidad metamórfica de la Gorgona y la proeza de Perseo al matarla (vv. 840-850), no hay mención alguna del origen de esta especie a partir de la sangre de Medusa.

Apolonio evidencia la importancia del tratamiento de este mito como un relato metamórfico no solo por su inclusión en el cuarto libro de las *Argonáuticas*, sino porque vuelve a recurrir a este,

<sup>793</sup> De hecho, Hunter afirma que, a pesar de que no hay otra fuente anterior a Apolonio que se haya conservado para este mito, tanto el relato del origen del Prometeico “bears a general resemblance” con la leyenda del origen de las serpientes en el desierto libio (2015, p. 285). Sobre la relación de este episodio de la nave Argo surcando las dunas del desierto a hombros de los Argonautas y su relación con un ritual egipcio, véase Mori (2008, pp. 13-18).

<sup>794</sup> Tanto Ovidio (*Met.* 4.617-620) como Lucano (9.619 ss.) comparten este mismo origen de los reptiles de acuerdo con la versión metamórfica apoloniana, muy similar, por ejemplo, al origen ahora del dragón que custodiaba el vellocino de oro en la Cólquide, nacido de la sangre de Tifón y Gea (*A.R.* 2.1209 ss.).

de nuevo, motivado por el enlace geográfico entre el mito y la zona de Alejandría. Nos referimos aquí a uno de los fragmentos conservados por fuentes indirectas de sus *Fundaciones*, obra, como es bien sabido, enmarcada dentro de la poesía hexamétrica de contenido histórico-mitológico posiblemente de inspiración calimaquea<sup>795</sup>. La relación de Apolonio con Calímaco, además de su posición en la Biblioteca de Alejandría, le permitió, sin duda, consultar tanto las obras de otros autores así como los relatos y leyendas sobre Mileto, Náucratis, Alejandría y otras ciudades que aparecen en sus *Fundaciones*. Es precisamente en la *Fundación de Alejandría* (CA 4) donde el poeta rodio incluye la transformación de la sangre de la Gorgona Medusa como un elemento determinante en la *narratio*, pues al fin y al cabo la metamorfosis que explica el origen de esta especie en Alejandría aporta una característica determinante de la región sobre la que escribe. También el escoliasta de Nicandro sostiene brevemente que el poeta justificaba la existencia de las serpientes venenosas a partir del relato metamórfico de la sangre de la Gorgona<sup>796</sup>, como Apolonio en su epopeya y en la *Fundación de Alejandría* (Ἀπολλώνιος δὲ ὁ Ῥόδιος ἐν τῇ τῆς Ἀλεξανδρείας κτίσει ἀπὸ τῶν σταγόνων τοῦ τῆς Γοργόνης αἵματος). Sin embargo, para Acusilao, todos los animales venenosos surgieron a partir de la sangre de Tifón (*Sch. Nic. Th.* 12a): Ἀκουσίλαος δὲ φησιν ἐκ τοῦ αἵματος τοῦ Τυφῶνος πάντα τὰ δάκνοντα γενέσθαι.

A diferencia de Acusilao, que trata de una manera más generaliza el origen de la especie, Apolonio tiene la clara intención de unir el relato mitológico de la Gorgona y, por consiguiente, del héroe griego Perseo con el nacimiento metamórfico de las serpientes en la región de Alejandría, debido al enorme simbolismo político y literario que ello implicaba. No solo consigue dicha unión temática en las *Argonáuticas* o en la *Fundación de Alejandría* sino también en el *Canopo*<sup>797</sup> con la muerte del héroe griego homónimo, timonel de Menelao, por el veneno de una serpiente de nuevo en Egipto. En las *Argonáuticas* y, concretamente, en la *Κτίσις* de Alejandría, la inclusión de la metamorfosis, por una parte, complace el gusto del poeta rodio por las peculiaridades y asuntos etiológicos de distintas regiones, siguiendo la estela estética de su epopeya. Pero, por otra parte, la historia prodigiosa funciona como un vínculo entre la cultura griega y egipcia, tanto del pasado como del presente. Este es el caso de la inclusión mítica de Perseo, de origen griego y egipcio, que propicia el *aition*, y luego de su descendiente, el propio Alejandro, quien, aunque no se mencione explícitamente en el fragmento, era fundador de la ciudad y mantenía una estrecha relación con

---

<sup>795</sup> Recordemos que el propio Calímaco escribió un tratado en prosa llamado *Κτίσεις νήσων καὶ πόλεων καὶ μετονομασίας* o, de acuerdo con la *Suda*, *Περὶ μετονομασίας ἰχθύων*, este último trabajo muy relacionado con la *ktisis* sobre Náucratis que presentaba al héroe Pómpilo como uno de los protagonistas. Cf. Barbantani, 2021, pp. 111-144.

<sup>796</sup> La misma versión que mantienen ahora, en ámbito latino, *Ou. Met.* 4.617-620 o *Lucan.* 9.619-733.

<sup>797</sup> A.R. *Canopus* frgs. 1-3 CA. Cf. *Sch. Nic. Th.* 303-304.

estos animales. De hecho, según Arriano (*An.* 3.3.5), Ptolomeo cuenta que Alejandro marchó a visitar el oráculo de Amón y para ello tuvo que atravesar el desierto de Libia, lugar en el que en la era mítica habían fallecido Mopso, vate de las *Argonáuticas*, o Canopo, timonel de Menelao. Muy al contrario, dos serpientes parlantes guían a Alejandro al oasis de Siwah, salvaguardando su vida. Barbantani define dicha capacidad locutiva de los reptiles como una hipóstasis de los dioses Psois y Termutis. Sin embargo, parece que el contexto metamórfico se evidencia con la expresión φωνὴν ἰέντας, que indica la doble naturaleza de las serpientes, y con πιστεύσαντας τῷ θεῷ, que muestra la intervención de la divinidad en el pasaje<sup>798</sup>. Además, no debe considerarse baladí la relación de Alejandro con los reptiles ya desde su propia concepción<sup>799</sup>.

Como apunta Barbantani, en los mitos griegos de fundaciones la colonización se presenta como el regreso a los orígenes<sup>800</sup>, forma de justificar y alabar aquí en concreto a la dinastía ptolemaica, pero es a través de los relatos metamórficos por los que este primitivo origen vuelve a aparecer en la memoria de los *litterati* y lectores helenísticos. Ejemplo de ello sería asimismo la historia de Ío (novilla), encargada de unir ambos linajes (Argos y Egipto), la sangre de Medusa (serpientes), explicando ya en una era prehistórica la importancia de los animales en la región y, más tarde, la aparición de los dioses egipcios en forma teromórfica, primero para engendrar a Alejandro y después para ayudarlo a cruzar el desierto libio. No se podría concebir la Ἀλεξανδρείας κτίσις sin los relatos metamórficos que permiten a Apolonio añadir tradiciones autóctonas al acervo cultural griego y justificar así la dualidad cultural en el Egipto de los Ptolomeos, haciendo llegar su literatura a los egipcios helenizados de la corte de Ptolomeo II<sup>801</sup>. Sin embargo, a pesar de la importancia entonces de la presencia del elemento metamórfico tanto en el pasaje de la Gorgona Medusa y las serpientes en las *Fundaciones*, pero especialmente en las *Argonáuticas*, los editores modernos, de nuevo, parecen haber pasado por alto la presencia de la metamorfosis, ya que ni Seaton (1912), ni Race (2008), ni Valverde Sánchez (1996), ni Vian-Delage (1981) realizan algún tipo de mención, apunte o comentario a esta metamorfosis que ofrece el consecuente *aition*. Hunter, por su parte, sí se detiene en anotar las semejanzas existentes no solo entre este pasaje y el origen

---

<sup>798</sup> Barbantani, 2014, p. 221.

<sup>799</sup> En un pasaje bien conocido de Plutarco (*Alex.* 2.3-6) se cuenta que Filipo vio a su esposa, Olimpia, en la cama con una serpiente, que bien podría ser el dios Amón o el cambiador de forma Nectanebo Véase ps.-Callisth. 4; 6; 10. Es igualmente relevante destacar que su ancestro Perseo también fue concebido por una gran divinidad, Zeus, en forma metamorfoseada (ahora lluvia de oro), motivo ampliamente recogido, por ejemplo, en la epigramática helenístico-imperial (*vid. supra* el apartado II 2.3 de esta Tesis): Ath. 8.344F-345A; AP 5.31 (Antip.Thess. 112 G.-P.); AP 5.125 (Bass. 1 G.-P.); AP 5.34 (Parmen. 2 G.-P.); AP 5.33 (Parmen. 1 G.-P.); AP 12.20; AP 5.217; AP 9.48 (anon. 67 P.).

<sup>800</sup> Barbantani, 2014, p. 218.

<sup>801</sup> Un proceso de “Intentional history”, cf. Barbantani, 2014, p. 212.



del dragón que protegía el vellocino de oro a partir de la sangre de Tifón, sino también entre este relato y el origen del Prometeico, procedente ahora de la sangre del titán<sup>802</sup>.

#### 4.1.11. Tritón

Volviendo, de nuevo, a la secuencia narrativa de las *Argonáuticas*, una vez que rindieron los honores propios del ritual a Mopso, muerto en el desierto libio, los Argonautas se ponen en marcha, pero no consiguen trazar un rumbo correcto para salir de la laguna Tritónide. Así pues, el héroe Orfeo recomienda a sus camaradas erigir una ofrenda y pedir así el favor de las divinidades locales. En este momento, el dios marino Tritón se aparece de repente a los héroes, pero transformado en un hombre vigoroso como bien indica el texto griego a través de la construcción sintáctica αἰζηῶ ἐναλίγκιος (4.1551-1553)<sup>803</sup>:

τοῖσιν δ' αἰζηῶ ἐναλίγκιος ἀντεβόλησε  
Τρίτων εὐρυβίης· γαίης δ' ἀνά βῶλον ἀείρας  
ξείνι' ἀριστήεσσι προΐσχετο, φώνησέν τε·

Semejante a un hombre vigoroso, salió a su encuentro el poderoso Tritón y, tras coger de la tierra un terrón, se lo ofreció como premio hospitalario a los héroes y dijo [...].

Este tipo de metamorfosis, es decir, de un dios tomando la forma de un mortal aparece ya, como hemos adelantado en estas páginas, en la epopeya homérica (e. g. *Il.* 16.715 [Apolo] y *Od.* 10.277 ss. [Hermes]) y también en la poesía pindárica (*P.* 4.21; 28-29). Se trata de otro pasaje metamórfico no considerado por la crítica moderna, ya que solo Hunter opta por comentar la secuencia narrativa y ponerla en relación con otros relatos anteriores a la versión apoloniana<sup>804</sup>. El dios marino Tritón le entrega a Eufemo un terrón y muestra asimismo a los Argonautas la salida hacia el mar. Pero mientras estos avanzaban, Tritón inicia una segunda metamorfosis revelada por la forma ἄφαντος (4.1588-1591): [...] αὐτὰρ ὁ τείως / Τρίτων, ἀνθέμενος τρίποδα μέγαν, εἶσατο λίμνην / εἰσβαίνειν· μετὰ δ' οὐ τις ἐσέδρακεν οἶον ἄφαντος / αὐτῷ σὺν τρίποδι σχεδὸν ἔπλετο. La (des)aparición como elemento característico aquí de la metamorfosis del dios se evidencia también con otros indicadores léxicos gracias al uso de formas norminales y verbales propias del microgénero: φαάνθης, ἄλιον τέρας, ἐξεφαάνθη, ιδέσθαι. Mientras tanto Jasón realiza un sacrificio, se dirige a Tritón y le agradece su ayuda (4.1597-1603):

<sup>802</sup> Hunter, 1989, p. 285.

<sup>803</sup> Según el escoliasta, Píndaro refiere en sus *Píticas* (*Sch. A.R.* 4.1552): [...] τὴν τοῦ Τρίτωνος ἐπιφάνειαν λέγει. ἔστι δὲ παρὰ τοῖς γεγραφοῖσι τὰ Περὶ Κυρήνης καὶ Λιβύης. Explica Hunter que el encuentro con Tritón tiene un fondo homérico pues se asemeja al encuentro entre Odiseo y Atenea (*Od.* 13.221 ss.). La diosa, como Tritón, se aparece en forma de una joven y luego revela su verdadera apariencia (1993, p. 89). Son, podríamos añadir, dos metamorfosis (la aparición junto con la conversión en una joven doncella y luego la metamorfosis regresiva, es decir, el retorno a su verdadera forma), ya que se trata de cambios evidentes en la naturaleza física de la Atenea homérica y del Tritón apoloniano.

<sup>804</sup> Hunter, 1989, p. 290.

“Δαΐμον ὅτις λίμνης ἐπὶ πείρασι τῆσδε φαάνθης,  
 εἶτε σέγε Τρίτων’, ἄλιον τέρας, εἶτε σε Φόρκυν  
 ἢ Νηρηῖα θύγατρες ἐπικλείουσ’ ἄλοσύνδαι,  
 ἴλαθι καὶ νόστοιο τέλος θυμηδὲς ὄπαζε.”  
 Ἴη ρ’, ἅμα δ’ εὐχολῆσιν ἐς ὕδατα λαιμοτομήσας  
 ἦκε κατὰ πρύμνης· ὁ δὲ βένθεος ἐξεφαάνθη  
 τοῖος ἐὼν οἷός περ ἐτήτυμος ἦεν ιδέσθαι·

“*Demon*, cualquiera que en los límites de esta laguna te hiciste visible, tanto si te llaman Tritón, maravilla marina, Forcis o Nereo las hijas nacidas del mar, muéstrate benévolo y concédenos un grato final de regreso”. Así habló y entonces durante la plegaria, cortándole el cuello, lo [*sc.* un cordero] lanzó por la popa a las aguas. Él, por su parte, se hizo visible desde las profundidades, tal como era en realidad a la vista.

Apolonio ofrece en todo este episodio no una, sino varias metamorfosis de Tritón, a saber, primero en hombre (4.1551: αἰζηῶ ἐναλίγκιος), después una desaparición (4.1591: ἄφαντος) y reaparece al final ya en su forma natural (4.1602: ἐξεφαάνθη), convirtiéndose la metamorfosis en un elemento constitutivo de la propia *narratio*<sup>805</sup>. Sin embargo, tenemos que esperar unos versos más (4.1610-1619) para que el poeta describa el aspecto físico híbrido de la divinidad, mostrando así su capacidad de trocar a voluntad, como ponen de manifiesto los siguientes términos: μακάρεσσι φυὴν ἔκπαγλον y ἄκρον ὕδωρ<sup>806</sup>. Además, Apolonio se recrea en el contexto metamórfico, ya que incluye otros términos como el adverbio αἶψα, que indica inmediatez con la que acontece el prodigio divino, el sintagma τέρας αἰνὸν que reafirma el aura maravillosa del pasaje o la fórmula ἐν ὀφθαλμοῖσιν ἰδόντες, que señala la importancia de la vista de los héroes, espectadores del prodigio, en el pasaje metamórfico<sup>807</sup>:

[...] δέμας δέ οἱ ἐξ ὑπάτοιο  
 κράτος ἀμφὶ τε νῶτα καὶ ἰξύας ἔστ’ ἐπὶ νηδύν  
 ἀντικρὺ μακάρεσσι φυὴν ἔκπαγλον ἔικτο,  
 αὐτὰρ ὑπαὶ λαγόνων δίκραιρά οἱ ἔνθα καὶ ἔνθα  
 κήτεος ὀλκαίη μηκύνετο· κόπτε δ’ ἀκάνθαις  
 ἄκρον ὕδωρ, αἶ τε σκολιοῖς ἐπὶ νειόθι κέντροις  
 μήνης ὡς κεράεσσιν ἐειδόμεναι διχόωντο·  
 τόφρα δ’ ἄγεν, τείως μιν ἐπιπροέηκε θαλάσση  
 νισσομένην, δῦ δ’ αἶψα μέσον βυθόν· οἱ δ’ ὀμάδησαν  
 ἥρωες, τέρας αἰνὸν ἐν ὀφθαλμοῖσιν ἰδόντες.

Y su cuerpo desde la parte más alta de la cabeza y alrededor de su espalda y de su cintura hasta la barriga se parecía por delante en su aspecto prodigioso a los bienaventurados. Sin embargo, bajo los flancos, por ambos lados, su cola de ser marino se extendía. Hendía la superficie del agua con

<sup>805</sup> La innovación apoloniana viene dada por la última metamorfosis del dios. En Píndaro (*P.* 4), Tritón solo aparece ante los héroes en la forma de Eurípilo, mientras que Apolonio, después de describir dos procesos metamórficos, termina con una metamorfosis final, es decir, el retorno a su verdadera apariencia y en la descripción del cuerpo híbrido de la divinidad marina. De acuerdo con Jackson, el hecho de presentar a Tritón primero como un hombre y luego como un dios sugiere que “Apollonius is showing clearly the close inter-relationship with inevitable exists between man and the gods, something with Jason and his Argonauts have now learned to respect and to revere” (1993, p. 54).

<sup>806</sup> Sobre la descripción del cuerpo híbrido de Tritón, véase Hunter (2015, p. 296).

<sup>807</sup> De nuevo, los editores modernos han pasado por alto toda esta secuencia metamórfica, sin igual por otra parte, haciendo nuestras las palabras de Buxton sobre el pasaje de las ninfas Hespérides en las *Argonáuticas* de Apolonio, en la literatura grecolatina. No se ha puesto en relación la terminología propia del microgénero de la metamorfosis, aquí ampliamente ejemplificada, con otros géneros o microgéneros literarios, en el caso concreto de la paradoxografía y cómo se fusionan en el relato de las múltiples metamorfosis de Tritón ambas formas literarias.

sus espinas, que por debajo en curvados agujijones, semejantes a los cuernos de la luna, se dividían. Mientras tanto la conducía [*sc.* la Argo] hasta que finalmente la impulsó a navegar por el mar. Al punto se sumergió en la inmensa profundidad y los héroes gritaron al ver la formidable maravilla con sus propios ojos.

#### 4.1.12. Calista-Tera

La última metamorfosis relacionada con el plano divino en las *Argonáuticas* coincide precisamente con el final de la epopeya en sí misma. Paradójicamente la obra de Apolonio termina con una nueva transformación que, en este caso, supone la creación de la isla de Tera, llamada anteriormente Calista. Se trata del pasaje final de la navegación en el que se incluyen numerosos *aitia*, entre ellos, el conjunto metamórfico-etiológico dedicado a la isla Calista (Tera). La incorporación de estos relatos revela una tradición etiológica ya muy sólida, puesto que el propio Calímaco en sus *Aitia* incluyó como material mítico el regreso de los Argonautas a territorio griego, donde se “desarrollaba naturalmente cada uno de los *aitia*”<sup>808</sup> que integran el episodio. Estamos entonces en mitad de la secuencia narrativa del trayecto de Ánafe y Egina. Así Eufemo, al que Tritón le había entregado un terrón como símbolo de la hospitalidad de Libia, recordó un sueño profético. Dentro de este ámbito onírico, se puede leer la primera metamorfosis de este conjunto pues dicho terrón divino, rociado con leche, pasa a convertirse en una mujer (γυνή... πέλειν) que le revela al propio héroe la profecía de que será ella misma la nodriza de su descendencia —de ahí la mención de la leche, γάλακτι, (4.1733-1739)<sup>809</sup>:

[...] εἶσατο γάρ οἱ  
 δαιμονίη βῶλαξ ἐπιμάστιος ᾧ ἐν ἀγοστῶ  
 ἄρδεσθαι λευκῆσιν ὑπαὶ λιβάδεσσι γάλακτος,  
 ἐκ δὲ γυνὴ βῶλοιο πέλειν ὀλίγης περ εὐσῆς  
 παρθενικῆ ἱκέλη· μίχθη δὲ οἱ ἐν φιλότῃτι  
 ἄσχετον ἡμερθεῖς· ὀλοφύρατο δ' ἦύτε κούρη  
 ζευξάμενος, τὴν αὐτὸς ἐφ' ἀτίταλλε γάλακτι·

Pues le pareció que el divino terrón, que sobre su pecho agarraba en la palma de la mano, era rociado por blancas gotas de leche y del terrón surgió una mujer, aun siendo pequeño, semejante a una doncella. Se unió a ella en amores dominado irresistiblemente. Pero se lamentaba como si se hubiera unido a la hija que él mismo hubiera criado con leche.

Jasón es el que consigue descifrar y explicar los vaticinios a sus compañeros y afirma que, si Eufemo arroja el terrón al mar, los dioses lo transformarán en una isla (4.1750-1751), βῶλακα γὰρ

<sup>808</sup> Valverde Sánchez, 1989, p. 264. Recordemos el especial vínculo con Cirene, cuya metrópoli es Tera (Call. frg. 7).

<sup>809</sup> La historia se remonta, de acuerdo con Jackson (1993, pp. 50-53), al siglo VII a.C. cuando los griegos colonizaron las costas libias por lo que en un principio el relato no estaba presente en la historia argonáutica. Así, ciertos elementos narrativos como el trípode ya estaba recogido en Heródoto 4.179 (cf. Morrison, 2020) y anteriormente en el cretense Epiménides. Luego Píndaro (*P.* 4), a través de la profecía de Medea en Tera, consigue centrar el mito en la propia isla, en Eufemo y su genealogía. Sin embargo, Jackson defiende que la inclusión del terrón divino (como regalo por parte de la divinidad) no es una innovación pindárica, sino que el poeta pudo inspirarse en Hesíodo (*Grandes Eeas*) y en el mito fundacional corintio de Eumelo de Corinto en el que también se menciona tanto el terrón como el elemento oracular, presente en Píndaro y también en Apolonio.

τεύξουσι θεοὶ πόντονδε βαλόντι / νῆσον, que será la patria de los hijos de Eufemo. Por ello el héroe sigue las instrucciones del Esónida (4.1755-1758): [...] βῶλον δὲ θεοπροπίησιν ἰανθείς / ἦκεν ὑποβρυχίην. τῆς δ' ἔκτοθι νῆσος ἀέρθη / Καλλίστη, παίδων ἱερὴ τροφὸς Εὐφήμοιο. A diferencia de otros relatos metamórficos en relación con el plano divino, la formación de la isla de Tera arranca de un asunto argonáutico convirtiéndose en una metamorfosis etiológica como elemento constitutivo de la *narratio*, puesto que es Eufemo el que propicia la resolución de la profecía al arrojar al terrón al mar<sup>810</sup>. Nishimura-Jensen analiza, a propósito de la creación divina de distintas formaciones geológicas, cómo los poetas helenísticos, en concreto Calímaco y Apolonio de Rodas, “present unstable geographical formations that engage prior geographical and geological”. Ejemplifica su estudio con el caso mítico de la isla de Asteria/Delos en el *Himno a Delos* de Calímaco y en las *Argonáuticas* de Apolonio. En lo que respecta a las *Argonáuticas*, Nishimura-Jensen no se centra solo en el pasaje de la metamorfosis del terrón en la isla Calista, sino también en otras leyendas con secuencias narrativas similares. Este es el caso de las Simplégades o, como las llama Fineo, Rocas Cianeas (A.R. 2.317-323) o en las islas Plotas, además del terrón de Eufemo. Curiosamente dos de estos relatos, las islas Plotas (A.R. 2.284-297) y el terrón de Eufemo (A.R. 4.1733-1739), están estrechamente relacionados con metamorfosis. No obstante, a pesar de que el poeta de Rodas incluye en la epopeya la formación de Calista o Tera a partir del mito metamórfico del divino terrón, bien es cierto que evita mencionar el nombre de las islas Equínades (Plotas) que llevarían al lector directamente a recordar el origen metamórfico de las islas que se sitúan en la desembocadura del Aqueloo, versión mítica recogida asimismo en las *Metamorfosis* de Ovidio (8.587-589): [...] *Fluctus nosterque marisque / continuam diduxit humum pariterque reuellit / in totidem, mediis quot cernis, Echinadas undis*. Afirma así Nishimura-Jensen que la omisión del nombre Equínades implica una omisión de los mitos concernientes y que el nuevo nombre de Plotas o Estrófades es descriptivo pues hace referencia bien a la topografía de las islas, bien a la multitud de erizos, característicos de la zona<sup>811</sup>.

<sup>810</sup> Nishimura-Jensen, 2000, p. 314.

<sup>811</sup> Nishimura-Jensen, 2000, p. 296. La omisión estudiada e intencionada de la metamorfosis por parte de los poetas helenísticos es una realidad incuestionable si atendemos al ejemplo de la no-metamorfosis de Tiresias y Acteón en el himno quinto de la colección de Calímaco y ahora en el caso de las islas Equínades por parte de Apolonio de Rodas. El mismo procedimiento ocurre, de hecho, en el pasaje de Ceneo (A.R. 1.59-64) o de Escila (A.R. 827 ss.), de la que solo se menciona su doble naturaleza pero, como sostiene Magnelli, no se precisa “se ciò sia il frutto di una trasformazione” (2014, p. 42).

## 4.2. Metamorfosis de seres mortales

### 4.2.1. Clite

A todos estos procesos metamórficos con implicación divina, que hemos analizado en las páginas anteriores, hay que sumar aquellos que describen la transformación de personajes mitológicos mortales. Estos pasajes refieren las leyendas de Clite, del carnero de Frixo, de los hombres sembrados, de la princesa cretense Ariadna, de las Heliádes, de los extranjeros en la isla de Circe, del intento de inmortalización de Aquiles e incluso, fuera de las *Argonáuticas*, también habría de señalarse el caso del marinero Pómpilo o de la princesa milesia Bíblide. En el libro I de las *Argonáuticas* en el que solo se pueden leer un par de episodios metamórficos: uno en ámbito semidivino con la divinidad marina Periclímeneo y su capacidad de metamorfosearse a voluntad, y otro episodio en relación con una mortal, Clite. El relato se enmarca en el momento en el que los Argonautas, tras luchar junto a los doliones contra los Terrígenos, se hicieron al mar, pero los vientos y el oleaje los hicieron regresar a la ciudad de Cícico. Tanto Cícico como sus hombres confundieron a los Argonautas con los Terrígenos, así que entraron de nuevo en combate. Entonces Jasón en el furor de la batalla asesina al rey dolión Cícico y la noticia de su muerte llega rápidamente, como es proverbial, a la ciudad. Su fiel esposa, Clite, al no poder soportar la pérdida de su marido, decide quitarse la vida ahorcándose (v. 1065: ἀψαμένη βρόχον ἀνχένη)<sup>812</sup>. Pero las ninfas, compadeciéndose de la joven, convirtieron sus lágrimas en una fuente (v. 1068: πάντα τάγε κρήνην τεῦξαν θεαί), a la que llamaron precisamente Clite — de ahí el *aition*. La leyenda metamórfica propicia, como hemos podido observar en otros ejemplos anteriores, el *aition* ahora relacionado con la temática geográfica, por tener lugar en el país dolión, y con la propia naturaleza del lugar, por la creación de la fuente homónima (1.1063-1069):

οὐδὲ μὲν οὐδ' ἄλοχος Κλείτη φθιμένοιο λέλειπτο  
οὐ πόσιος μετόπισθε, κακῶ δ' ἐπι κύντερον ἄλλο  
ἦνυσεν, ἀψαμένη βρόχον ἀνχένη. τὴν δὲ καὶ αὐταὶ  
νύμφαι ἀποφθιμένην ἄλσηίδες ὠδύραντο·  
καὶ οἱ ἀπὸ βλεφάρων ὄσα δάκρυα χεύατ' ἔραζε,  
πάντα τάγε κρήνην τεῦξαν θεαί, ἦν καλέουσιν  
Κλείτην, δυστήνοιο περικλεῆς οὔνομα νύμφης.

También su esposa Clite pereció después de que muriera su marido, pero a este mal otro hecho terrible siguió, al anudar su cuello con una cuerda. Incluso a la que hubo fallecido las propias ninfas de los bosques lloraron. Y con todas, cuantas lágrimas de sus ojos cayeron sobre la tierra, crearon una fuente las diosas, a la que llamaron Clite, nombre célebre de la desdichada ninfa.

---

<sup>812</sup> Se trata de una secuencia narrativa, amor, muerte (suicidio) y metamorfosis, que se repite en otros muchos contextos metamórficos. A modo de ejemplo, señalamos los siguientes pasajes: Ath. 14.619D; *Sch. Theoc.* 7.115; *Phot. Bibl.* 2; Bión 3.38-44; Parth. 15, 28, 33; Ant.Lib. 6, 12, 30, 39. Véase el apartado II 2.1. de esta Tesis.

Se trata, según Valverde Sánchez, de un episodio especial dentro de las *Argonáuticas*, ya que goza de la “mayor densidad etiológica de todo el poema” y “ha sido elaborado enteramente sobre la base de la historiografía local (Neantes de Cícico y Deíoco) que determina el avance de la narración episódica siguiendo un principio topográfico”<sup>813</sup>. Pero no es solo relevante por el elevado número de *aitia* que incluye, sino porque este episodio engloba cuadros típicamente helenísticos (*poikilia*) con referencias geográficas, descripciones de lugares, combates, elementos religiosos, *aitia* y metamorfosis. En este caso, la metamorfosis y el posterior *aition* tienen como punto de partida un asunto argonáutico pues la muerte de Cícico determina el destino de Clite<sup>814</sup>. La importancia de la historiografía local se evidencia en el final metamórfico de la joven, pues hay autores que no siguen esta versión mítica, como Euforión de Calcis (7 P. = 5 De Cuenca) o el propio Partenio, que opta en sus *Amores apasionados* por una racionalización de la leyenda. Gracias a los escolios de Partenio y de Apolonio (*Sch. A.R.* 1.1063) se puede comprobar que el propio Euforión refiere que la esposa de Cícico es Larisa, no Clite, que todavía no se habían casado, la violación por su padre y la muerte de Cícico en combate. Por su parte, Apolonio, al igual que Partenio, sostiene que ya se habían casado Clite y Cícico cuando se enfrentaron a los marineros de la Argo liderados por Jasón. Coinciden ambos autores, sin embargo, en la muerte de Cícico, en la tristeza de los súbditos tras su muerte (*στυγερὸν δ’ ἄχος* en *A.R.* 1.1054 o *ἀλγεινὸν πόθον* en *Parth.* 28.1) y en el suicidio de Clite (*ἀψαμένη βρόχον αὐχενί* en *A.R.* 1.1065 o *ἀπό τινος δένδρου ἀνήτησεν* en *Parth.* 28.1). La metamorfosis se mantiene en Apolonio y, más tarde, en la versión de las *Argonáuticas Órficas*, aunque con matices diferentes. Apolonio refiere que las ninfas a partir de sus propias lágrimas crean la fuente homónima, mientras que en *Orph. A.* 595-600 las lágrimas de Clite son las que sufren el proceso metamórfico ejecutado por las ninfas. A pesar de las diferencias, el contexto metamórfico se encuentra en los dos pasajes, así como la racionalización de la fluidificación en el relato parteniano<sup>815</sup>. La estructura narrativa se mantiene también en Deíoco, quien asegura que Clite murió a causa de la pena de amor (*ὕπὸ λύπης τελευτῆσαι*). No detalla los aspectos del suicidio de la reina, pero el desenlace metamórfico finaliza el episodio: *καὶ ὅτι ἢ ἐκ τῶν δακρύων ταύτης κρήνη ἐν*

<sup>813</sup> Valverde Sánchez, 1989, p. 54.

<sup>814</sup> Aunque Valverde Sánchez afirma que “la referencia a las ninfas de los bosques y su llanto por la joven reina supone un desvío en la narración episódica y convierte el *aition* en amplificación digresiva” (1989, p. 179), consideramos que la metamorfosis tiene un papel más relevante aquí. No olvidemos que es la fluidificación de Clite la que ofrece el *aition* y no al contrario. De hecho, el nacimiento de fuentes así como otros accidentes geográficos en las *Argonáuticas* son, cuando menos, relevantes para la consecución de la narración, e. g. Cirene, el paisaje de Zona, la fuente Jasonia o la isla Calista (Tera).

<sup>815</sup> Las ediciones modernas del texto (e. g. Seaton; Race pasan por alto el contexto de la metamorfosis aunque Vian-Delage y Valverde Sanchez remiten a *Orph. A.* y a Partenio (28), en lo que respecta a las variantes míticas sobre la formación de la fuente homónima, sin hacer mención explícita a la transformación ya sea de las lágrimas de Clite o de las ninfas.

Κυζίκῳ ἐγένετο κληθεῖσα ἐπὶ τῷ ὀνόματι αὐτῆς Κλείτη<sup>816</sup>, de forma similar al pasaje de Apolonio en sus *Argonáuticas*, pues de las lágrimas de la joven surgió (ἐγένετο)<sup>817</sup> la fuente homónima en Cícico, ofreciendo así como Apolonio el correspondiente *aition*.

#### 4.2.2. El carnero de Frixo

En el libro II habríamos de considerar la transformación del carnero de Frixo, a la que no aluden la mayoría de las fuentes, ni, de hecho, tampoco el escoliasta quien solo afirma que λέγεται γὰρ τῆ τοῦ Ἑρμοῦ ἐπαφῆ τὸ δέρος τοῦ κριοῦ χρυσοῦν γενέσθαι (*Sch. A.R.* 2.1144-45b), sin especificar qué autores relatan el episodio. La metamorfosis se inserta en el momento en el que los Argonautas se encuentran con los hijos de Frixo. Al haber destruido una tempestad sus naves, los hijos de Frixo solicitan ayuda y hospitalidad a los héroes griegos. Por su parte, el Esónida exige saber quiénes son y de dónde vienen. Argos comienza entonces a relatar su ascendencia partiendo de la huida de Frixo de Grecia hacia la Cólquide montado en un carnero, al que Hermes había convertido en oro (2.1141-1145)<sup>818</sup>:

“Αἰολίδην Φρίξον τιν’ ἀφ’ Ἑλλάδος Αἴαν ἰκέσθαι  
ἀτρεκέως δοκέω που ἀκούετε καὶ πάρος αὐτοί,  
Φρίξον ὅτις πτολίεθρον ἀνήλυθεν Αἰήταο  
κριοῦ ἐπαμβεβαώς, τὸν ῥα χρύσειον ἔθηκεν  
Ἑρμείας.”

“Un tal Frixo, un Eólida, desde la Hélade hasta a Ea llegó, seguro que lo habréis oído vosotros mismos ya antes, Frixo, que precisamente llegó a la ciudadela de Eetes montado en un carnero que luego convirtió en oro Hermes”.

Como afirma Valverde Sánchez, el poeta de Rodas sitúa a conciencia la mención del vellocino en el “centro de la atención”, a modo de antesala, justo antes de comenzar el libro III, y pone la información en boca del propio hijo de Frixo, despertando “el interés del lector”<sup>819</sup>. De hecho, precisamente la oposición *τινα* (imprecisión) y *ὅτις* (especificación) centra la atención en el propio vellocino y el *aition*, que procede de una nueva narración metamórfica en la que se da explicación al afamado dorado del vellocino de Frixo. En cuanto a las ediciones modernas del texto,

<sup>816</sup> *FGrHist.* 471 F 4-F 10 (*Sch. A.R.* 1.976, 1.1063, 1.1065).

<sup>817</sup> Se trata de una forma verbal empleada ampliamente en el microgénero de la metamorfosis, e. g. Luc. *Im.* 1; Luc. *Dlud.* 14; Luc. *DDeor.* 15.2.3; Luc. *DMort.* 28.3; Ach. *Tat.* 1.5.5; *Palaeph.* 8; Paus. 8.2.5; *Ant.Lib.* 11; *Ant.Lib.* 28; *Ant.Lib.* 31; *Ant.Lib.* 32; *Nonn. D.* 27.202; *Parth.* 15; *AP* 5.109 (*Antip.Thess.* 53 G.-P.); *AP* 5.125 (*Bass.* 1 G.-P.); *AP* 5.307 (*Antiphil.* 13 G.-P.); *AP* 9.453.

<sup>818</sup> Magnelli (2014) defiende que esta no se trata de una metamorfosis “plena”, al modo de, por ejemplo, la transformación de las Hespérides, la de Tritón o la de Clite, pero hay que tener en cuenta que Apolonio, por una parte, describe un proceso de cambio en la naturaleza, aquí del animal, y, por otra parte, emplea el mismo tipo de léxico propio de las descripciones metamórficas: *τίθημι* con doble acusativo (*E. Hipp.* 732-734; *Ant.Lib.* 33.3.6-7; *Q.S.* 1.294). De hecho, ya Forbes Irving (1990), referente indiscutible para el estudio de la metamorfosis en lengua griega, categoriza la transformación en oro como un tipo de metamorfosis ejemplificado también en el relato del altar de Midas en los *Parallela minora* del ps.-Plutarco (cf. *infra* IV 1.1).

<sup>819</sup> Valverde Sánchez, 1989, p. 224.

tanto Vian como Valverde Sánchez en nota complementaria apuntan la metamorfosis descrita aquí por Apolonio, única en la literatura grecolatina<sup>820</sup>.

#### 4.2.3. Los hombres sembrados

En el libro III, a pesar de que no se puede leer un elevado número de relatos metamórficos, sí se incluyen el pasaje del Prometeico —que ya hemos comentado anteriormente— y los pasajes de los hombres sembrados y de la corona de Ariadna. De acuerdo con la secuencia narrativa, los Argonautas llegan al palacio del rey Eetes en Ea y aquí se produce el primer encuentro entre Eetes y Jasón. Ante la amenaza de los héroes griegos, Eetes les encarga varias pruebas como condición para poder llevarse el vellocino de oro. Ordena así el rey de los Colcos que deben uncir los toros flamígeros, sembrar el campo con los dientes del dragón y asesinar luego a los hombres en los que se transforman dichos dientes (3.409-415)<sup>821</sup>:

δοῖώ μοι πεδίον τὸ Ἀρήιον ἀμφινέμονται  
ταύρω χαλκόποδε, στόματι φλόγα φυσίωοντε·  
τοὺς ἐλάω ζεύξας στυφελὴν κατὰ νειὸν Ἴηρος  
τετράγυρον, τὴν αἶψα ταμῶν ἐπὶ τέλος ἀρότρω,  
οὐ σπόρον ὀλκοῖσιν Διοῦς ἐνιβάλλομαι ἀκτὴν  
ἀλλ' ὄφις δεινοῖο μεταλδήσκοντας ὀδόντας  
ἀνδράσι τευχιστῆσι δέμας·

Habitan en la llanura de Ares dos toros míos, de patas bronceas, que exhalan fuego por la boca. Una vez que los unzo al yugo, los llevo por el duro barbecho de Ares de cuatro fanegas, que al punto hiendo con el arado hasta la linde, y no siembro la semilla, don de Deo, en los surcos, sino los dientes del terrible dragón que crecen tornando su figura en hombres armados.

Se trata entonces de una nueva metamorfosis que no refiere la mayoría de las fuentes, pero Apolonio la describe aquí de forma bien explícita, como se puede inferir a partir del uso del preverbio μετά (v. 414: μεταλδήσκοντας) y el sustantivo δέμας, propio de los contextos metamórficos<sup>822</sup>. Píndaro, por ejemplo, no ofrece la transformación, sino que se limita a decir que la prueba consta de dos partes: uncir los toros y arar la tierra (P. 4.224-241). Ferécides (*FGrHist.* 3), por su parte, y Eumelo solo narran la lucha contra los terrígenos, mientras que Sófocles en ἐν ταῖς Κολχίσι sí cita el brotar de los guerreros (frg. 341 Radt: ‘ἤ βλαστὸς οὐκ ἔβλασταν οὐπιχώριος;’ o

<sup>820</sup> Vian-Delage (1974, p. 282) y Valverde Sánchez (1996, p. 198, n. 366).

<sup>821</sup> Apolonio vuelve a insinuar la capacidad de cambio de estos seres en varias ocasiones dentro del libro tercero como en 3.498-499 (δώσειν δ' ἐξ ὄφιος γενύων σπόρον, ὅς ρ' ἀνίησιν / γηγενέας χαλκίοις σὺν τεύχεσιν) y en 3.1354-1355: οἱ δ' ἤδη κατὰ πᾶσαν ἀνασταχύεσκον ἄρουραν / γηγενέες.

<sup>822</sup> En lo que respecta a estas formas aquí empleadas, Hunter (1989, p. 144) puntualiza que “the dative after μεταλδήσκοντας (“growing and changing”), with δέμας as accusative of respect, is modelled on verbs of likeness”, lo que evidencia más si cabe el contexto metamórfico. De hecho, Gillies (1989, p. 49) también aprecia dicho contexto metamórfico especialmente a partir de μετά y el dativo, aunque los editores y traductores del texto como Seaton, Race o Valverde Sánchez parecen no prestar demasiada atención al pasaje de la metamorfosis. Vian-Delage, por su parte, comenta la dificultad de los dativos en la obra apoloniana y la libertad con la que el de Rodas hace uso de estas formas, sobre todo en los que respecta a μεταλδήσκοντας de la que depende ἀνδράσι. Pero no refiere la propia metamorfosis de los dientes en hombres (1980, p. 124), a pesar de que la terminología la describe de forma explícita.



‘καὶ κάρτα φρίξας τ’ εὐλόφῳ σφηκώματι / χαλκηλάτοις ὄπλοισι μητρὸς ἐξέδου’), del que se inspiró, según el escoliasta, el rodio (ταῦτα δὲ Ἀπολλώνιος παραγέγραφεν).

#### 4.2.4. Ariadna

La siguiente transformación que inserta Apolonio es un tipo especial de metamorfosis: un catasterismo. Se encuentra, de hecho, enmarcada dentro de la escena central del libro III, esto es, el primer encuentro entre Medea y Jasón. El héroe griego, al ver el aturdimiento de la princesa de la Cólquide ante su presencia, se dirige a ella primero. Intenta así terminar de convencer a Medea para que le entregue las pócimas que le permitan llevar a cabo las pruebas que Eetes le ha encomendado. Y, para ello, Apolonio hace uso del *exemplum* mitológico de Ariadna y Teseo, a modo de paralelismo con la situación de Medea y Jasón. Refiere así cómo Ariadna traiciona a su padre Minos y ayuda a Teseo para que saliera vencedor del laberinto. Hace especial hincapié en que, a pesar de todo, Ariadna llega a ser tan querida por los dioses que le conceden metamorfosearse en un astro y ser parte, por siempre, de las constelaciones celestiales (3.1000-1004):

ἀλλ’ ἢ μὲν καὶ νηός, ἐπεὶ χόλον εὔνασε Μίνως,  
σὺν τῷ ἐφεζομένη πάτρην λίπε· τὴν δὲ καὶ αὐτοὶ  
ἀθάνατοι φίλαντο, μέσῳ δὲ οἱ αἰθέρι τέκμωρ  
ἀστερόεις στέφανος, τόν τε κλείουσ’ Ἀριάδνης,  
πάννυχος οὐρανοῖς ἐνελίσσεται εἰδώλοισιν·

Pero además ella, cuando Minos cesó en su cólera, se subió con él a la nave y abandonó su patria. A ella incluso los propios inmortales la amaron y en mitad del éter, como su signo, una corona de estrellas, a la que llaman Ariadna, durante toda la noche gira entre las figuras celestes.

El de Rodas incluye aquí la transformación de la corona de Ariadna, de nuevo, de forma implícita, ya que no se detiene en describir el proceso metamórfico, ahora el catasterismo, sino que es el propio lector quien debe hacer uso de su erudición y reconocer la versión metamórfica del relato, así como comprender su función dentro del pasaje apoloniano. Y de la mano del catasterismo llega el *aition*, de causa no argonáutica, pues el mito de Ariadna y Teseo forma parte de una materia mítica independiente. De nuevo, la metamorfosis junto con el *aition* cumplen una función esencial dentro del discurso, puesto que es el momento en el que el Esónida trata de convencer a Medea, escena a su vez llena de ironía dramática<sup>823</sup>. La misma versión metamórfica ofrece el propio

---

<sup>823</sup> El Esónida evita contarle a Medea el final trágico de la historia de Ariadna, abandonada por Teseo, como de un modo u otro hará Jasón cuando él mismo y Medea lleguen exiliados a Corinto. A pesar del gusto del literato y lector helenístico por la metamorfosis, en concreto, en astros o constelaciones a partir de las obras referentes de Arato o Eratóstenes, los editores modernos del texto apoloniano no realizan ningún apunte o consideración sobre la importancia de la inclusión en las *Argonáuticas* y *Fundaciones* de estas heroínas bien metamorfoseadas, bien catasterizadas, que evidencian una relación, cuando menos, estrecha entre la metamorfosis y la consecuente deificación del personaje y el origen asimismo de unos cultos o rituales en honor de estos.

Calímaco en los últimos compases de sus *Aitia*<sup>824</sup>, Arato (*Phaen.* 71-72), como revela también el propio escoliasta de las *Argonáuticas*<sup>825</sup>, o Catulo, ahora en ámbito latino (64).

Se puede comprobar entonces cómo los conceptos de “heroization or deification and metamorphosis into a natural feature are indeed parallel”<sup>826</sup>. El tratamiento que los autores helenísticos hacen de las heroínas concede un evidente mayor protagonismo a la metamorfosis y a la identificación de la joven con el mundo natural que a los cultos heroicos propiamente dichos. Así, aunque los poetas helenísticos estaban fascinados por las heroínas y sus cultos locales, durante este período surgió un especial interés en las metamorfosis y los catasterismos, esto es, un tipo de metamorfosis que se puede definir como la elevación del personaje a los cielos en forma de constelación o de astro. Como se puede leer desde la corriente dramática eurípidea, la asociación de la heroína “with a spring or other natural object is much more interesting than the monotonous regularity of tomb cult”<sup>827</sup>. Todo ello se refleja en la poesía apoloniana con las historias, por ejemplo, de Clite y de Ariadna en las *Argonáuticas* o el caso de Bíblide en las *Fundaciones*.

#### 4.2.5. Las Helíades

El libro cuarto, a diferencia de los restantes libros de las *Argonáuticas*, es el que más metamorfosis presenta, al menos una decena de leyendas metamórficas, entre las que destacan, en relación a los seres mortales, el caso de las Helíades, las bestias (extranjeros) de Circe y la *quasi* deificación de Aquiles. De acuerdo con la secuencia narrativa, los Argonautas, tras el funesto asesinato de Apsirto, son castigados. Zeus no les permite regresar a su tierra hasta ser purificados por Circe. Pero para llegar a la mansión de Circe debían adentrarse primero en el río Eridano, momento de la narración en la que se inserta un nuevo conjunto etiológico, procedente de diversas transformaciones geográfico-físicas. Apolonio aprovecha el curso de la navegación por el Eridano para intercalar el episodio de Faetón y sus hermanas en forma de *excursus*. Sin embargo, a pesar de interrumpir la sucesión narrativa, el *excursus* está totalmente integrado en la historia argonáutica por el “entramado de analogías y paralelismos”<sup>828</sup>. Los Argonautas ya en el Eridano se encuentran con

---

<sup>824</sup> Cf. frg. 213 M. (110.61-64 Pf.): εἰς ἅπ]αν ἐν πολέεσσιν ἀρίθμιος ἀλλ[ᾶ φαεῖν / καὶ Βερ]ενίκειος καλὸς ἐγὼ πλόκαμ[ος / ὕδασι] λουόμενόν με παρ' ἄθα[νάτου] ἀνιόντα / Κύπρι]ς ἐν ἀρχαίοις ἄστρον ἔ[θη]κε νέον.

<sup>825</sup> *Sch. A.R.* 3.1003: ὅτι δὲ ὁ στέφανος ὑπὸ Διονύσου κατηστέρικται, Ἄρατος φησιν· αὐτοῦ κάκεῖνος στέφανος, τὸν ἀγαθὸν ἔθηκεν / σῆμ' ἔμειναι Διονύσος ἀποιχομένης Ἀριάδνης. En otras versiones es la propia Ariadna la transformada en inmortal (Hes. *Th.* 949; Prop. 3.17.7-8). Ni Seaton (1912), ni Race (2008) ni Valverde Sánchez (1996), solo Hunter (1989, p. 209) y Gillies (1989, p. 102) anotan la metamorfosis de este pasaje. Vian-Delage (1980, pp. 140-141), por su parte, subrayan únicamente la popularidad de la leyenda en la época helenística y anotan algunas fuentes helenísticas donde se insertan los episodios sobre Ariadna.

<sup>826</sup> Larson, 1995, p. 20.

<sup>827</sup> Larson, 1995, p. 21.

<sup>828</sup> Valverde Sánchez, 1989, pp. 245-246. Nos referimos aquí a la pareja Helios-Faetón y Eetes-Apsirto.

Faetón, uno de los hijos de Helios que, mientras conducía el carro de su padre, cae al Eridano fulminado por un rayo de Zeus (4.595-603):

[...] ἡ δ' ἔσσυτο πολλὸν ἐπιπρὸ  
λαΐφεισιν. ἐς δ' ἔβαλον μύχατον ῥόον Ἴριδανοῖο,  
ἐνθα ποτ' αἰθαλόεντι τυπείς πρὸς στέρνα κεραυνῶ  
ἡμιδαῆς Φαέθων πέσεν ἄρματος Ἡελίοιο  
λίμνης ἐς προχοᾶς πολυβενθέος· ἡ δ' ἔτι νῦν περ  
τραύματος αἰθομένοιο βαρὺν ἀνακηκίει ἀτμόν,  
οὐδέ τις ὕδωρ κείνο διὰ πτερὰ κοῦφα τανύσσας  
οἰωνὸς δύναται βαλέειν ὕπερ, ἀλλὰ μεσηγὺς  
φλογμῶ ἐπιθρόσκει πεποτημένος.

Ella [*sc.* la Argo] se apresuró en gran medida hacia delante con las velas y se lanzó hacia la profunda corriente del Eridano. Allí una vez, golpeado en su pecho por el abrasador rayo, medio quemado, Faetón se precipitó desde el carro de Helios a las aguas del muy profundo lago. Incluso hoy todavía de la herida ardiente hace brotar un pesado vapor. Ningún ave, extendiendo sus ligeras alas, sobre aquel agua es capaz de cruzar, sino que en mitad de su vuelo se precipita en una llama.

Apolonio describe a Faetón medio quemado (v. 598: ἡμιδαῆς) y, por lo tanto, también describe la laguna a la que cae Faetón de manera similar (v. 601: βαρὺν ἀτμόν). Ese profundo vapor que emana del agua no es solo consecuencia de las heridas quemadas, sino del propio Faetón que se encuentra ἔτι νῦν “in an apparently permanent state of decay... between anthropomorphism and river water”, de acuerdo con estas palabras de Buxton<sup>829</sup>, y de ahí el *aition*, procedente de la *quasi* transformación, que explica los fenómenos físicos que tienen lugar en esta laguna de la corriente del Eridano. La naturaleza del lugar establece una concordancia con el estado de ánimo de los Argonautas, tras el castigo impuesto por Zeus. Se trata entonces de una atmósfera fantástica, como gran parte de las escenas del libro cuarto, que ofrece a Apolonio la posibilidad de insertar este tipo de relatos prodigiosos, que funcionan como antesala de la explicación etiológica y que cumplen asimismo con las expectativas científico-mitológicas del lector helenístico. La primera (semi)metamorfosis y su respectivo *aition* es la de Faetón y los vapores que emanan de la laguna. Sin embargo, el segundo y tercer *aition* tratan de ofrecer “dos causas alternativas para explicar un mismo fenómeno”, esto es: el ámbar presente en las corrientes del Eridano. La primera explicación que ofrece Apolonio para el origen del ámbar se basa en el mito de las Helíades que ya se puede leer en Hesíodo (frg. 311 M.-W. = 261a-b—262 F. D.), a partir de los testimonios de Higino o Lactancio Plácido (4.603-611):

[...] ἀμφὶ δὲ κοῦραι  
Ἡλιάδες ταναῆσιν ἐελμέναι<sup>830</sup> αἰγείροισιν  
μύρονται κινυρὸν μέλει γόν, ἐκ δὲ φαεινᾶς  
ἠλέκτρον λιβάδας βλεφάρων προχέουσιν ἔραζε·  
αἱ μὲν τ' ἠελίῳ ψαμάθοις ἐπι τερσαίνονται,  
εὐτ' ἂν δὲ κλύζῃσι κελαινῆς ὕδατα λίμνης

<sup>829</sup> Buxton, 2009, p. 118.

<sup>830</sup> No mantenemos la forma †ἀείμεναι de Fränkel, sino la lectura de Gerhard ἐελμέναι.

ἠτόνας πνοιῆ πολυηχέος ἐξ ἀνέμοιο,  
δὴ τότε' ἐς Ἴριδανὸν προκυλίνδεται ἀθρόα πάντα  
κυμαίνοντι ῥόω.

Y alrededor las jóvenes Heliades rodeadas por los altos álamos negros, gimen desgraciadas con un desgarrador lamento. Y de sus párpados lágrimas relucientes de ámbar caen a la tierra, que con el sol se secan sobre las orillas. Y, cuando las aguas de la oscura laguna bañan las orillas bajo el soplo del viento de variados sonidos, precisamente entonces al Erídano ruedan todas unidas [*sc.* las gotas de ámbar] con la oleada corriente.

Apolonio describe, al igual que ocurre con Faetón, a las Heliades sin estar totalmente transformadas, ya que dice explícitamente que las jóvenes todavía pueden lamentarse (v. 605: κινυρὸν... γόον), aunque estén siendo “rodeadas” por los álamos (v. 604: ταναῆσιν ἐελμέναι αἰγείροισιν)<sup>831</sup> y sus lágrimas comiencen a convertirse en ámbar (vv. 606-607: φαεινᾶς ἠλέκτρου / λιβάδας), de ahí que Hunter, a partir del pasaje de Dion. Perieg. 292 que sugiere que las Heliades no se encontraban en los respectivos álamos, sino sentadas bajo ellos, sostenga que “the Heliads cannot here have actually been metamorphosed, as they are still mourning and have eyelids” y, por ello, “the relación between the girls and their trees must remain as uncertain as the text”<sup>832</sup>. Vian-Delage, siguiendo a Wilamowitz, consideran, como Hunter, que “les Héliades ne son pas métamorphosées en peupliers puisqu’ elles pleurent (v. 606) et gémissent (v. 624 s.)”<sup>833</sup>. Sin embargo, si se lee este pasaje en relación a la ambigua descripción del propio Faetón en este mismo episodio o de los extranjeros en la isla de Circe en 4.662-681, la metamorfosis de las Heliades se infiere no solo por el propio contexto, sino también por el sintagma ταναῆσιν ἑλείμεναι αἰγείροισιν (v. 604), con el que Apolonio sugiere el inicio de la transformación fitológica. Quizá si aceptamos la propuesta de Gerhard ἐελμέναι, como Race o Seaton, en lugar de ἑλείμεναι, el contexto metamórfico sería más evidente como evidencian las traducciones de ambos editores: “enclosed in tall poplars” y “confined in tall poplars”<sup>834</sup>.

Además, hay que recordar que los Argonautas se encuentran en un lugar remoto, desconocido, fantástico, con espesos vapores, de manera que no debe extrañar la dualidad del relato entre “living and dead, Woman and tree, teas and amber, fire and water”<sup>835</sup> que bien encaja con el pasaje. Ahora bien, el segundo origen del ámbar del Erídano que Apolonio propone procede de una

<sup>831</sup> El escoliasta, en cambio, describe con mucha más claridad el momento de la transformación de las Heliades (*Sch. A.R.* 4.603-606: λέγεται δέ, ἐκ τῶν Ἡλιάδων θρηνουσῶν τὸν Φαέθοντα καὶ εἰς αἰγείρους μεταβεβλημένων τὸ ἀποστάζον δάκρυον εἶναι ἠλεκτρον.

<sup>832</sup> Hunter, 2015, p. 164.

<sup>833</sup> Vian, 1981, p. 170.

<sup>834</sup> Race (2008, pp. 376-377) y Seaton (1912, p. 335). Por tanto, ni Hunter ni Vian-Delage apuestan por la lectura metamórfica del pasaje, a diferencia de Seaton, Race, Valverde Sánchez (1996) o Buxton (2009).

<sup>835</sup> Buxton, 2009, p. 119.

leyenda única del pueblo de los celtas<sup>836</sup>. En este caso, son las lágrimas de Apolo las que se convierten en ámbar, proporcionando así el poeta de Rodas precisamente otras dos metamorfosis y, por ende, otros dos *aitia* que forman parte bien del mundo mortal (las lágrimas de las Helíades), bien del plano divino (las lágrimas de Apolo, 4.611-618):

[...] Κελτοὶ δ' ἐπὶ βᾶξιν ἔθεντο  
ὡς ἄρ' Ἀπόλλωνος τάδε δάκρυα Λητοῖδαο  
ἐμφέρεται δίναις, ἃ τε μυρία χεῦε πάροιθεν,  
ἦμος Ὑπερβορέων ἱερὸν γένος εἰσαφίκανεν,  
οὐρανὸν αἰγλήεντα λιπὼν ἐκ πατρὸς ἐνιπῆς,  
χωόμενος περὶ παιδὶ τὸν ἐν λιπαρῇ Λακερείῃ  
δῖα Κορωνίς ἔτικτεν ἐπὶ προχοῆς Ἀμύροιο.  
καὶ τὰ μὲν ὡς κείνοισι μετ' ἀνδράσι κεκλήιστα·

Los celtas instauraron la leyenda de que, en efecto, estas lágrimas de Apolo Letoída caen en los remolinos, las que derramaba incontables antes, cuando llegaba junto al linaje sagrado de los Hiperbóreos, tras abandonar el resplandeciente cielo a causa de la cólera de su padre, irritado con motivo del hijo al que en la radiante Lacería con la divina Corónide engendró junto a la corriente del Ámiro. Y así se cuenta esto entre aquellas gentes.

Lafaye considera que Apolonio describe estas metamorfosis con tanta precisión en los detalles como si de un fenómeno natural se tratara<sup>837</sup>. Así, afirma que los relatos sobre metamorfosis han tomado un nuevo carácter porque lo que realmente interesa es lo prodigioso en sí mismo. Por ello la evolución del fenómeno es más lento, incluso en fases. Se trata de una literatura híbrida a partir de la asimilación de este tipo de mitología y las ciencias naturales. El hecho de que Apolonio dedique más versos a narrar las metamorfosis de Faetón, las Helíades o las bestias de Circe no implica que se separe de la brevedad descriptiva y del carácter alusivo propio de esta nueva forma microgenérica. En realidad, no parece que el poeta detalle todo el proceso de transformación aquí, porque, por ejemplo, la metamorfosis de las Helíades se introduce simplemente con la sucinta fórmula *ταναῆσιν ἐέλμεναι αἰγείροισιν*, sino que más bien el rodio extiende todo el pasaje (es decir, el antes y el después del cambio de forma) y mantiene al lector en esa delicada ambigüedad en la que se desconoce cómo y cuándo ha tenido lugar o ha finalizado el proceso metamórfico de los respectivos personajes y su vinculación asimismo con los fenómenos naturales, al modo de Calímaco y la metamorfosis de Asteria-Delos en el cuarto himno de su colección<sup>838</sup>. No obstante, esto no quiere decir que la forma de presentación y descripción de la leyenda de Faetón y las

<sup>836</sup> El escoliasta cuenta que el Eridano era el río de los celtas (*Sch. A.R.* 4.596–498): *εἰς δὲ τὸν Ἠριδανὸν εἰσέβαλλον, ὃς ἐστὶ τῆς Κελτικῆς ποταμός, εἰς ὃν λέγουσι πεπτωκέναι τὸν Φαέθοντα*. Valverde Sánchez (1989, p. 118) señala que, aunque se atribuya esta versión al pueblo celta, como también ratifica el escoliasta, “esta última versión supone una adaptación, no atestiguada antes de Apolonio, del tradicional mito de Corónide y Asclepio, que se encuentra en Hesíodo (frgs. 59-60 M.-W.) y en Píndaro (*P.* 11.24-60), entre otros”.

<sup>837</sup> Lafaye, 1904, pp. 21-22.

<sup>838</sup> Cf. *supra* III 2.4.1 y III 2.4.3.

Heliades o la de las bestias de Circe en la epopeya apoloniana no hayan servido a Ovidio como referente para la confección de los mitos metamórficos por extenso en su poema.

#### 4.2.6. Extranjeros en la isla de Circe

Una vez que alcanzaron el mar Ausonio, los marineros de la Argo llegan al puerto de Eea donde los espera una Circe bien diferente a la Circe homérica. Apolonio no la representa con la superioridad y control de Homero, sino que la maga se encuentra vulnerable, realizando un ritual de purificación, en lugar de estar preparada para metamorfosear a los extranjeros que arriban a sus costas. Bien es cierto que la particularidad de la hermana de Eetes es su poder de transformar a cualquier visitante, pero, de nuevo, Apolonio se separa del *epos* homérico. Dentro del aura fantástica del libro cuarto, el lector se encuentra con una Circe que va acompañada de unas bestias deformes que no parecen ser del todo ni hombres ni animales (4.662-681):

[...] ἔνθα δὲ Κίρκην  
εὗρον ἄλδς νοτίδεσσι κάρη περιφαιδρύνουσαν,  
τοῖον γὰρ νυχίοισιν ὄνειρασιν ἐπτοίητο·  
αἵματί οἱ θάλαμοί τε καὶ ἔρκεα πάντα δόμοιο  
μύρεσθαι δόκεον, φλόξ δ' ἄθρόα φάρμακ' ἔδαπτεν  
οἴσι πάρος ξείνους θέλγ' ἀνέρας ὅστις ἴκοιτο·  
τὴν δ' αὐτὴ φονίῳ σβέσεν αἵματι πορφύρουσαν,  
χερσὶν ἀφυσσαμένη, λῆξεν δ' ὀλοοῖο φόβοιο.  
τῷ καὶ ἐπιπλομένης ἠοῦς νοτίδεσσι θαλάσσης  
ἐγρομένη πλοκάμους τε καὶ εἵματα φαιδρύνεσκεν.  
θῆρες δ', οὐ θήρεσσιν εἰκότες ὠμηστῆσιν  
οὐδὲ μὲν οὐδ' ἀνδρεσσιν ὁμὸν δέμας, ἄλλο δ' ἀπ' ἄλλων  
συμμιγέες γενέων, κίον ἀθρόοι, ἠύτε μῆλα  
ἐκ σταθμῶν ἄλις εἴσιν ὀπηδεύοντα νομῆι.  
τοίους καὶ προτέρους ἐξ ἰλύος ἐβλάστησεν  
χθὼν αὐτὴ μικτοῖσιν ἀρηρεμένους μελέεσσιν,  
οὐπω διψαλέῳ μάλ' ὑπ' ἠέρι πιληθεῖσα  
οὐδέ πω ἀζαλέοιο βολαῖς τόσον ἠελίοιο  
ικμάδας αἰνυμένου· τὰ δ' ἐπὶ στίχας ἤγαγεν αἰῶν  
συγκρίνας. τὼς οἶγε φυὴν αἰδήλοιο ἔποντο,

Y allí a Circe encontraron purificando su cabeza con agua del mar. Pues estaba así aterrada por los nocturnos sueños. Su tálamo así como todos los recintos de la casa parecían estar rociados con sangre. Una llama consumía por completo las pociones con las que antes encantaba a los hombres extranjeros, a cualquiera que llegara. Ella misma fue la que apagó la llama ardiente con sangre homicida, sacándola con sus propias manos. Y cesó su miedo destructor. Al amanecer, tras despertarse, purificaba sus rizos y vestidos en las aguas del mar. Y unas bestias no semejantes a bestias devoradoras de carne cruda, ni tampoco a hombres en cuanto al mismo aspecto, sino que, mezcladas de miembros de unos y otros, marchaban juntos, como las ovejas que desde los establos en manada marchan siguiendo a su pastor. Semejantes, engendradas con miembros mezclados, ya antes del limo hizo brotar la propia tierra, cuando todavía no estaba sólida por el aire muy seco, ni tampoco por el sol curtido con sus rayos había absorbido la humedad. Pero el tiempo las combinó y las ordenó en especies. Así estas irreconocibles en su naturaleza la seguían.

Lejos de lo común y ordinario<sup>839</sup>, esta deformidad, es decir, la dual representación del séquito de Circe (ni humano, v. 672: οὐδ' ἄνδρεςσιν, ni zoológico, v. 673: οὐ θήρεσσιν εὐικότες ὠμηστῆσιν)<sup>840</sup>, es lo que reproduce una metamorfosis a caballo entre el inicio y el final de la transformación, tal y como ocurrió en el episodio de Faetón y sus hermanas o como se puede leer también en el *Himno a Delos* de Calímaco con la figura central de Asteria. Apolonio tampoco describe explícitamente aquí el cambio de forma, pero sí emplea suficientes indicadores léxicos que revelan los episodios metamórficos. En este caso, opta por la construcción εὐικότες y dativo, que indica el resultado de la metamorfosis, curiosamente una de las formas más empleadas en el *epos* homérico para describir las transformaciones de distintos personajes mitológicos<sup>841</sup>. Además, la inclusión del sustantivo δέμας (v. 673), que se repite precisamente en el relato de los hombres sembrados, ἄλλων συμμιγέες γενέων (vv. 673-674) o φυὴν αἰδηλοὶ (v. 681) incrementa el halo metamórfico del pasaje. Y, como broche final a la metamorfosis de estos seres, hay que subrayar la reacción de los héroes ante tal hecho prodigioso, pues el asombro (v. 681: θάμβος) es otro de los indicadores recurrentes en este tipo de *narrationes* mítico-legendarias, y, por ende, de la propia forma microgenérica de la metamorfosis (4.681-684)<sup>842</sup>:

ἥρωας δ' ἔλε θάμβος ἀπείριτον. αἶψα δ' ἕκαστος,  
Κίρκης εἷς τε φυὴν εἷς τ' ὄμματα παπταίνοντες,  
ῥεῖα κασιγνήτην φάσαν ἔμμεναι Αἰήταο.

Y un inmenso estupor se apoderó de los héroes. Al punto cada uno observando a Circe en su aspecto y ojos fácilmente decía que era hermana de Eetes.

Ante la rareza del pasaje, en comparación con la metamorfosis zoológica de los compañeros de Odiseo en la epopeya homérica, Hunter propone que Apolonio mejora la propia capacidad metamórfica de Circe, pues esta consigue transformar a los hombres no solo en bestias, sino en bestias primigenias<sup>843</sup>, hecho que vendría en consonancia con otras generaciones que coexisten en el

<sup>839</sup> Lafaye afirma que Apolonio evita presentar metamorfosis completas porque darían una imagen demasiado simple y ordinaria (1904, p. 21). Recordemos que el rodio es uno de los grandes poetas helenísticos que abrazan el precepto de tradición e innovación por lo que, al igual que con el relato anterior sobre Faetón y las Heliades, Apolonio opta de nuevo por describir la metamorfosis de los extranjeros de forma ambigua.

<sup>840</sup> Sobre la forma εὐικότες, Hunter (1989, p. 176) afirma que es “a witty reuse of a phrase Homer applies to Eumaeus’ guard-dogs” (*Od.* 14.21) así como a la comparación de los animales salvajes de Circe con perros que marchan alrededor de su dueño (*Od.* 10.216-219), es decir, lo considera solo un símil.

<sup>841</sup> Cf. *Il.* 5.601-606; *Il.* 7.58-61; *Il.* 13.354-357; *Il.* 14.134-138; *Il.* 15.236-238; *Il.* 19.349-355; *Il.* 21.595-560; *Il.* 22.224-228; *Il.* 24.346-348; *Od.* 2.382-385; *Od.* 5.51-54; *Od.* 5.333-338; *Od.* 5.351-355; *Od.* 7.18-21; *Od.* 8.193-194; *Od.* 10.275-279; *Od.* 13.219-224; *Od.* 17.483-487; *h.Bacch.* 1-4; *h.Ap.* 399-404. Como expone el propio Fantuzzi, Apolonio introduce en su discurso expresiones homéricas, sobre todo, elementos como hápaxes, de manera que no debe extrañar el hecho de que incluya el mismo tipo de léxico para describir los contextos metamórficos (2001, p. 178). Para un análisis detallado sobre los hápaxes homéricos en la obra de Apolonio y Calímaco, véase Cusset (1999, pp. 29-47 y pp. 49-73).

<sup>842</sup> Hunter (2015, p. 178) apunta que “in Homer it was fear which the sight of Circe’s animals produced (*Od.* 10.219); the difference may be suggestive of Hellenistic curiosity about marvels”, a lo que habríamos de añadir el hecho de que estas formas aparecen frecuentemente en los mitos prodigiosos sobre metamorfosis.

<sup>843</sup> Hunter, 1993, p. 165.

poema como Talos, el superviviente de los hombres nacidos de las cenizas de los árboles (4.161-162)<sup>844</sup>. A diferencia entonces de lo que afirmaban anteriormente para el pasaje de las Heliades y Faetón, tanto Hunter como Vian-Delage<sup>845</sup> apuestan ahora por la lectura metamórfica del episodio de las bestias de Circe, aun cuando Apolonio mantiene, de hecho, la misma ambigüedad en cuanto a la descripción y revelación de la metamorfosis para ambos relatos mítico-legendarios: el de Faetón y las Heliades y los extranjeros en la isla de Circe.

#### 4.2.7. Aquiles

Así pues, una vez purificados por Circe, los Argonautas se hacen de nuevo al mar y, gracias al favor de Hera, Tetis y las Nereidas salvaguardan su viaje de regreso. Por su parte, Tetis se presenta ante su marido Peleo, le insta a que continúen sin temor su camino a través de las rocas Simplégades y, por último, se sumerge en las profundidades tras hacerse desaparecer o hacerse invisible (v. 865 αἰδηλος). Apolonio aprovecha aquí la desaparición de la diosa, enojada con Peleo, para presentar otro *excursus* digresivo que explica el origen de la disputa entre los cónyuges, esto es, el intento frustrado de Tetis por deificar a su hijo Aquiles (4.869-879):

ἡ μὲν γὰρ βροτέας αἰεὶ περὶ σάρκας ἔδαιεν  
 νύκτα διὰ μέσσην φλογμῶ πυρός, ἦματα δ' αὔτε  
 ἀμβροσίη χρίσκεε τέρεν δέμας, ὄφρα πέλοιτο  
 ἀθάνατος καὶ οἱ στυγερόν χροὶ γῆρας ἀλάλκοι·  
 αὐτὰρ ὄγ' ἐξ εὐνής ἀναπάλμενος εἰσενόησεν  
 παῖδα φίλον σπαίροντα διὰ φλογός, ἦκε δ' αὐτήν  
 σμερδαλέην ἐσιδών, μέγα νήπιος· ἦ δ' αἰούσα,  
 τὸν μὲν ἄρ' ἀρπάγδην χαμάδις βάλε κεκληγῶτα,  
 αὐτὴ δὲ, πνοιῆ ἰκέλη δέμας, ἦύτ' ὄνειρος,  
 βῆ ῥ' ἴμεν ἐκ μεγάροιο θοῶς καὶ ἐσήλατο πόντον  
 χωσαμένη μετὰ δ' οὐ τι παλίσσυτος ἵκετ' ὀπίσσω.

Pues ella siempre hacía pasar la llama alrededor de su cuerpo mortal en mitad de la noche y de día con ambrosía uncía su suave cuerpo para que se tornara inmortal y la piel se guardara de la odiosa vejez. Sin embargo, él, levantándose del lecho, vio que su querido hijo se estremecía por la llama y lanzó, al verlo, un grito espantoso el muy ingenuo. Ella, tras darse cuenta, dejó caer al suelo al niño que gritaba y, semejante en aspecto a una brisa, como el sueño, salió rápidamente del palacio, se dirigió enfurecida al ponto y después se marchó para siempre.

Se trata de un evidente cambio en la naturaleza mortal de Aquiles, una metamorfosis o deificación, que aunque no llegara a completarse, se describe con los mismos indicadores

<sup>844</sup> Así pues Valverde Sánchez (1989, p. 251) considera que toda esta atmósfera de fantasía, a pesar de la especificación propia de la *narratio* de Apolonio, deja entrever que el poeta “manejó solo o muy predominantemente tradiciones muy antiguas y esencialmente fantásticas como fuentes para esta parte”.

<sup>845</sup> Vian-Delage considera incluso que las distintas representaciones que se realizaban en el ámbito artístico de esta leyenda homérica se caracterizaban por presentar “êtres hybrides apparemment pour suggérer que la métamorphose est en train de s’effectuer” (1981, p. 172). Por tanto, si Vian-Delage y Hunter aceptan como procesos metamórficos el caso de las bestias de Circe precisamente por su ambigua descripción y porque parece que la metamorfosis está a punto de finalizar, habríamos de aceptar igualmente como procesos metamórficos el pasaje de las Heliades y Faetón que revelan la *quasi* metamorfosis de los personajes.



lingüísticos que el resto de episodios prodigiosos en la epopeya, como el uso de δέμας (v. 871)<sup>846</sup> y el verbo πέλοιτο o el predicativo, indicando el resultado de la transformación: ἀθάνατος (vv. 871-872). Es entonces sin duda un proceso metamórfico no-inmediato, incluso fallido, en concreto una divinización que, de acuerdo con el escoliasta, ya intentó Tetis con otros hijos que tuvo con Peleo, pero todos terminaron pereciendo. Apolonio, como otros autores, prefiere optar por la versión que refiere que Tetis no arroja a los niños a una caldera, sino al fuego para llevar a cabo la divinización de estos (*Sch. A.R.* 4.816): ἕτεροι δὲ εἰς πῦρ, ὡς Ἀπολλώνιος φησι· καὶ δὴ πολλῶν διαφθαρέντων ἀγανακτῆσαι τὸν Πηλέα καὶ κωλύσαι τὸν Ἀχιλλέα ἐμβληθῆναι εἰς λέβητα. Tanto Vian-Delage, como Race, Seaton y Valverde Sánchez recogen en sus respectivas ediciones el *quasi* cambio en la naturaleza de Aquiles, aunque Vian-Delage especialmente apunta en nota complementaria cómo este procedimiento de inmortalización se puede retrotraer incluso al *h.Cer.* y el episodio de Demofonte y Deméter<sup>847</sup>.

#### 4.3. Metamorfosis del entorno natural

Después de analizar a lo largo de estas páginas una serie de pasajes en los que la metamorfosis de dioses y de seres mortales forman parte indispensable de las *Argonáuticas*, hay que señalar igualmente otros procesos metamórficos con cierta implicación divina que *prima facie* no parecen adaptarse, por completo, a la categorización metamórfica de metamorfosis de seres divinos (olímpicos, titanes, cambiadores de forma u otras divinidades menores) o de seres mortales, es decir, cambios físicos de los respectivos personajes mitológicos. Este sería el caso de la leyenda del héroe Orfeo y la transformación del paisaje de Zona (1.26-31), de la construcción de la nave Argo (1.547-552 y 4.580-585), de Rea y la creación *ex nihilo* de la fuente Jasonia (1.1142-1149), de Orfeo y de la ribera de Misia (A.R. 2.159-163) o el dominio metamórfico de Medea (3.528-533), equiparable al del propio Orfeo. Así, el primer cambio en la naturaleza del paisaje se puede leer en el libro I, es decir, en los primeros compases del *epos*. Apolonio comienza el catálogo de los héroes que conforman la expedición argonáutica con el héroe tracio Orfeo. Como ya hiciera el rodio con Periclímeneo, por ejemplo, destacando su capacidad de trocar a voluntad, Apolonio trata de describir

---

<sup>846</sup> Término empleado ya aquí para los pasajes de los hombres sembrados o las bestias de Circe.

<sup>847</sup> También Hunter (2015, p. 202) pone en relación la leyenda de Deméter y el intento de inmortalización de Demofonte, proceso interrumpido por Deyanira. Vian-Delage “pour le rendre immortel” (1981, p. 108); Seaton “become immortal” (1912, p. 353); Race “to make him immortal” (2008, p. 399); Valverde Sánchez “se tornara inmortal” (1996, p. 299).

ahora al héroe tracio con su facultad más singular, que en este caso es su capacidad de transformar con su melodía el paisaje natural (1.26-31):

αὐτὰρ τόνγ' ἐνέπουσιν ἀτειρέας οὔρεσι πέτρας  
θέλξαι ἀοιδάων ἐνοπῆ ποταμῶν τε ῥέεθρα·  
φηγοὶ δ' ἀγριάδες κείνης ἔτι σήματα μολπῆς  
ἀκτῆ Ὀρηκίῃ Ζώνης ἐπι τηλεθόωσαι  
ἔξείης στιχόωσιν ἐπήτριμοι, ἅς ὄγ' ἐπιπρό  
θελγομένας φόρμιγγι κατήγαγε Πιερίθην.

Además, dicen que él hechizaba las inquebrantables piedras en los montes y los cursos de los ríos al son de sus cantos. Las encinas silvestres, símbolos todavía de aquella melodía, sobre la ribera tracia de Zona, brotando con fuerza, se sitúan seguidas en fila una detrás de otra, las que él mismo, hechizadas por su lira, hizo bajar desde Pieria.

Pero precisamente son todos estos cambios en el paisaje natural de Zona, es decir, las montañas (v. 26: ἀτειρέας οὔρεσι πέτρας), los cursos de ríos (v. 27: ποταμῶν τε ῥέεθρα) o la hilera de encinas (vv. 28-30: φηγοὶ δ' ἀγριάδες... στιχόωσιν), los que conceden al lector ilustrado el contexto prodigioso y metamórfico así como el consecuente *aition* geográfico que explica y justifica las características propias del paisaje de la región tracia de Zona<sup>848</sup>. Otro hecho prodigioso, relacionado de nuevo con relatos metamórficos, es la construcción de la nave Argo, de acuerdo con Buxton, ya que la admiración o asombro (v. 550: ἐθάμβεον) de las ninfas ante la construcción del navío es un claro indicador que introduce este tipo de narraciones fantásticas —sin mencionar la encina mágica de Dodona que Atenea emplea para construir la nave— y funciona así como antesala de A.R. 4.580-585. El pasaje en cuestión es el siguiente (1.547-552):

πάντες δ' οὐρανόθεν λεῦσσον θεοὶ ἤματι κείνῳ  
νῆα καὶ ἡμιθέων ἀνδρῶν γένος, οἳ τότε ἄριστοι  
πόντον ἐπιπλώεσκον· ἐπ' ἀκροτάτησι δὲ νύμφαι  
Πηλιάδες σκοπιῆσιν ἐθάμβεον, εἰσορόωσαι  
ἔργον Ἀθηναίης Ἴτωνίδος ἠδὲ καὶ αὐτοῦς  
ἥρωας χεῖρεςσιν ἐπικραδάοντας ἐρετμά·

Todos los dioses desde el cielo contemplaban aquel día la nave y el linaje de los semidioses, los que entonces, los más valientes, el ponto navegaban. Sobre las más elevadas cumbres las ninfas Pelíades se maravillaban, al contemplar con admiración la obra de Atenea Itónide y también a los propios héroes que movían con sus manos los remos.

Nos referimos aquí a que dicho contexto metamórfico que parece introducirse primero con el asombro de las ninfas ante la nave (1.550) y que parece terminar con el pavor de los héroes (A.R. 4.584), se reafirma con más fuerza precisamente en el último libro de la epopeya, cuando relata

---

<sup>848</sup> Aunque ni Seaton ni Race ni Hunter subrayan el poder transformador del héroe tracio, Vian-Delage (1974, p. 240) y Valverde Sánchez (1996, p. 94, n. 8), además de referir la genealogía de Orfeo, hacen alusión al hechizo del canto y música órfico sobre la naturaleza y animales.

Apolonio cómo dotan a la nave de voz propia e incluso esta interactúa con los Argonautas (ἀνδρομέη ἐνοπιῆ ο αὐδῆεν δόρυ)<sup>849</sup>, como se puede leer en el siguiente pasaje (A.R. 4.580-585):

[...] αὐτίκα δ' ἄφνω  
ἴαχεν ἀνδρομέη ἐνοπιῆ μεσσηγῦ θεόντων  
αὐδῆεν γλαφυρῆς νηὸς δόρυ, τόρρ' ἀνὰ μέσσην  
στεῖραν Ἀθηναίη Δωδωνίδος ἤρμοσε φηγοῦ.  
τοὺς δ' ὅλοδν ἴμεσσηγῦ δέος λάβεν εἰσαῖοντας  
φθογγῆν τε Ζηνός τε βαρὺν χόλον·

Clamó de repente con voz humana, mientras ellos navegaban, la madera parlante de la cóncava nave, que en verdad en medio del estrave Atenea colocara de una encina de Dodona. A ellos entre tanto un funesto pavor los invadió al apenas oír la grave voz encolerizada de Zeus.

A nivel retórico este tipo de pasajes puede resultar, cuando menos, confuso en tanto que el hecho de dotar de capacidades humanas a un objeto inanimado podría considerarse un simple elemento de retórica, en concreto, la personificación, una “variante de realización de la alegoría”<sup>850</sup>. No obstante, como la “personificación se fundamenta frecuentemente de modo mitológico” y el relato apoloniano se encuadra en un evidente contexto mítico, se puede afirmar aquí que la nave Argo sufre una especie de cambio cercano a la metamorfosis que se presenta a través de este recurso retórico, la prosopopeya, en este caso, por la voz de la nave. Un procedimiento similar se puede apreciar asimismo en el pasaje de la lira de Orfeo, quien con su melodía vuelve a transformar el paisaje, ahora de Misia al hacer reír a las riberas (A.R. 2.159-163). Bien es cierto que, en teoría, la  *fictio personae*  presenta “cosas irracionales como personas que hablan y son capaces de comportarse en todo lo demás como corresponde a personas”<sup>851</sup>, pero el comportamiento de la Argo o de las riberas no es aquí solo una simple personificación, sino que se produce un cambio en el estado o naturaleza y este cambio viene motivado por la aparición y participación de la divinidad, ya sea Atenea, Zeus o el héroe mágico Orfeo, característica propia de numerosos contextos de metamorfosis, en los que es la divinidad la que permite o ejecuta ella misma la transformación del ente inanimado. A modo de ejemplo, Atenea otorga la capacidad locutiva a la nave Argo cuando emplea la madera de Dodona en su construcción y luego Zeus muestra su cólera a través del navío, dotándolo de voz propia. Así, muchos de los episodios metamórficos de las *Argonáuticas* se insertan en este halo fantástico, de la misma manera que la prosopopeya, como afirma Lausberg, “es una figura altamente patética nacida de la intensificación de la fantasía creadora”<sup>852</sup>.

<sup>849</sup> No olvidemos que también el carnero de Frixo, al que se le llama precisamente (1.259: κακὸν τέρας) se alza en el libro primero con voz humana (1.258-259: αὐδῆν / ἀνδρομέην) en el lamento de las mujeres tesalias durante la partida de los Argonautas (1.247-260).

<sup>850</sup> Lausberg, 1975, §425.

<sup>851</sup> Lausberg, 1975, § 826.

<sup>852</sup> Lausberg, 1984, § 826. Esta idea llevaría a reflexionar sobre la prosopopeya como otro elemento más en ciertos contextos metamórficos.

La diosa Rea, por su parte, como ya hiciera Orfeo con el paisaje de Zona, también propicia la transformación de un entorno natural, en este caso, la germinación de los frutos y de la hierba, además de la creación de la fuente Jasonia, propiciando así un nuevo *aition*. Estas claras señales divinas (v. 1141: τὰ δ' εὐκίότα σήματ' ἔγεντο) advierten a los jóvenes, guiados precisamente por Orfeo, de la presencia de Rea (1.1142-1149)<sup>853</sup>:

δένδρεα μὲν καρπὸν χέον ἄσπετον, ἀμφὶ δὲ ποσσὶν  
αὐτομάτη φύε γαῖα τερείνης ἄνθεα ποίης·  
θῆρες δ' εἰλυοὺς τε κατὰ ξυλόχους τε λιπόντες  
οὐρῆσιν σαίνοντες ἐπήλυθον. ἦ δὲ καὶ ἄλλο  
θῆκε τέρας, ἐπεὶ οὔτι παροίτερον ὕδατι νᾶεν  
Δίνδυμον, ἀλλὰ σφιν τότε' ἀνέβραχε διψάδος αὐτῶς  
ἐκ κορυφῆς, ἄλληκτον· Ἰησονίην δ' ἐνέπουσιν  
κεῖνο ποτὸν Κρήνην περιναίεται ἄνδρες ὀπίσσω.

Los árboles producían inagotables frutos y a sus pies la tierra por sí misma creó flores desde la delicada hierba. Las bestias, tras abandonar sus guaridas y maleza se acercaban moviendo sus colas. Y ella también hizo otro prodigio, puesto que nunca antes fluía con agua el Díndimo, pero para ellos entonces brotó del sediento pico así sin más, permanente. Y llaman a aquel manantial fuente Jasonia las gentes del lugar en lo sucesivo.

La aparición de Rea para Hunter<sup>854</sup> es otra epifanía al igual que la aparición de Apolo en Tinia (A.R. 2.669 ss.). Bien es cierto que hay elementos comunes, como el asombro o estupor de los héroes y la aparición de la divinidad, pero realmente Apolo sí se aparece a los héroes, mientras que Rea solo es percibida a través de los prodigios que realiza aquí. Son precisamente los cambios en la naturaleza del lugar y la creación de la fuente Jasonia los elementos que separan este pasaje del de Apolo en Tinia. No se trata de una simple aparición, sino del poder metamórfico de la diosa Rea/Cibeles, representado aquí mediante el surgimiento del manantial que derivará en el consecuente *aition* cultural relacionado asimismo con la naturaleza y la geografía del Díndimo. Como ya se ha mencionado en alguna ocasión, la inspiración poética de Apolonio para este pasaje pudo ser Calímaco y el tratamiento del pasaje de Rea y Gea en el primer himno de su colección dedicado a Zeus (*Iou.* 30-34), no solo porque el episodio sea, cuando menos, similar por la presencia e implicación de la misma divinidad, Rea, por la ayuda prestada tras el prodigio (esto es: crear en un lugar desértico una fuente o manantial) y por el enfoque etiológico (bien el origen del Neda, bien la

<sup>853</sup> Otro ejemplo similar dentro de las *Argonáuticas* es el episodio de las Hespérides en A.R. 4.1406-1410.

<sup>854</sup> Hunter, 1993, pp. 83 ss.

fuelle Jasonia), sino porque, como ya puso de manifiesto el propio Hunter, todo el relato del DÍndimo tiene elementos propios de la poesía hÍmnica<sup>855</sup>.

Otro ejemplo más que presenta la dualidad animado/inanimado en el entorno natural de las *Argonáuticas* es el pasaje siguiente al abandono de Heracles cuando este parte en busca del héroe perdido y compañero de armas, Hilas. Los Argonautas se lamentaban ante la ausencia de Heracles y, alrededor de los altares dedicados a los dioses, cantaban un himno acompañados por la lira precisamente de Orfeo. Es, de nuevo, el sonido armonioso y encantador de su lira lo que dota, de alguna manera, de vida a los elementos del paisaje natural que rodea, en este caso, la costa (v. 162: νήνεμος ἀκτῆ), que se alegra (v. 162: ἰαίνεται) al oír la melodía y el cántico de los héroes (2.159-163):

ξανθὰ δ' ἔρευράμενοι δάφνης καθύπερθε μέτωπα  
ἀρχιάλου φύλλοις, τῆ περ πρυμνήσι' ἀνήπτο,  
Ὀρφεΐη φόρμιγγι συνοίμιον ὕμνον ἄειδον  
ἐμμελέως, περὶ δέ σφιν ἰαίνεται νήνεμος ἀκτῆ  
μελπομένοις·

Coronadas por encima sus rubias cabezas con hojas de laurel ribereño, en torno al que habían atado las amarras, acompañado de la lira órfica un armonioso himno cantaban, y alrededor de ellos se alegraba la calmada ribera con sus melodías.

Podríamos considerar que se trata simplemente de una figura retórica propia del género poético pero no es la primera vez en la secuencia narrativa que Apolonio hace especial hincapié en el poder de la melodía órfica, pues tiene la capacidad tanto de transformar el paisaje de Zona, como de dotar de cualidades humanas a los objetos inanimados: las riberas de Misia. Y, además, no es el único personaje de las *Argonáuticas* que tiene este increíble poder transformador. Medea también es capaz de dominar los ríos (ποταμούςς), las estrellas (ἄστρα) y la propia luna (μήνης). Esto se puede leer en el libro III, cuando Eetes le encarga al Eácida las pruebas que determinarán el regreso del vellocino dorado a la HÉlade. Argos, hijo de Frixo, toma la palabra e intenta ayudar a los Argonautas informándoles de las capacidades mágicas de la hija de Eetes, Medea (3.528-533):

κούρη τις μεγάροισιν ἐνιτρέφετ' Αἰήταο,  
τὴν Ἐκάτη περὶαλλα θεὰ δάε τεχνήσασθαι

---

<sup>855</sup> Hunter, 1993, p. 83. Guichard, por el contrario, considera a propósito de la creación *ex nihilo* de la violeta por parte de la diosa Gea, precisamente alimento de Ío metamorfoseada en novilla, que esta “no es propiamente una metamorfosis” (2014, p. 17). Sin embargo, el contexto metamórfico y paradoxográfico son evidentes no solo en este pasaje que señala Guichard sobre el origen de la violeta, sino en el de las *Argonáuticas* y la fuente Jasonia, el episodio de Rea y la creación del Neda en Calímaco o las numerosas leyendas sobre el origen de distintos aspectos del entorno natural e. g. fuentes, árboles, plantas (jacinto, menta, anémona, rosa), entre otros. Sobre las ediciones y traducciones modernas del texto, ni Seaton ni Race parecen dedicar mucha atención al pasaje, pero Valverde Sánchez (1996, p. 142) apunta que estas “prodigiosas manifestaciones reflejan el carácter de Rea-Cibeles como diosa de la fertilidad natural”. Por tanto, esta afirmación lleva a relacionar el pasaje de la fuente Jasonia y Rea con reminiscencias metamórficas con el episodio de Dioniso y las Miniades o los piratas, ya que las igualmente prodigiosas manifestaciones del dios vinculadas a su culto ritual están estrechamente relacionadas con las consecuentes metamorfosis. Por otra parte, tanto Valverde Sánchez como Vian-Delage (1974, p. 265) anotan la semejanza de este pasaje con la creación del Neda en el primer himno de la colección de Calímaco.

φάρμαχ' ὅσ' ἤπειρός τε φύει καὶ νήχυτον ὕδωρ·  
τοῖσι καὶ ἀκαμάτοιο πυρὸς μειλίσσεται' ἀυτμήν  
καὶ ποταμοὺς ἴστησιν ἄφαρ κελαδεινὰ ῥέοντα,  
ἄστρα τε καὶ μήνης ἱεράς ἐπέδησε κελεύθους.

Hay una joven, criada en el palacio de Eetes, a la que la diosa Hécate, como a nadie, había enseñado a preparar fármacos, cuantos producía la tierra y la fluyente agua. Con ellas incluso suaviza el soplo del infatigable fuego y detiene al instante los ríos que fluyen ruidosos y controla los astros y los cursos sagrados de la luna.

Así, al igual que el propio Orfeo, Medea puede transformar la naturaleza de las cosas, aquí el curso de los ríos o incluso manejar a voluntad los astros o la luna con el fin de llevar a cabo sus pócimas y conjuros<sup>856</sup>. Este último pasaje engloba, en suma, una serie de episodios que conciernen dos formas literarias, la metamorfosis y la hechicería<sup>857</sup>, con el evidente objetivo de “illustrate the porosity of the boundary between the human and the natural”<sup>858</sup>, precisamente el mismo objetivo de la gran mayoría de las metamorfosis que se incluyen en el poema apoloniano. Y por ello Hunter subraya, a propósito de estos versos, el poder sobre la naturaleza asociado a las hechiceras, así como el hecho de que los dioses que más aparecen en contextos mágicos son Helios o Hécate, además de la propia Medea, precisamente personajes mítico-legendarios involucrados también en procesos metamórficos como Helios en la metamorfosis zoológica de Fineo en las *Cinegéticas* de ps.-Opiano (2.612 ss.) o la propia Hécate en los procesos metamórfico-paradoxográficos iniciados por Medea, a los que habríamos de añadir otras divinidades subterráneas sin especificar en la leyenda de las hijas de Orión, Metíoque y Menipe, o las triples invocaciones en la *narratio* de Hilas, ambos pasajes procedentes de las *Metamorfosis* de Nicandro (*ap. Ant.Lib. 25 y 26*)<sup>859</sup>. Pero es que

---

<sup>856</sup> Cf. Ovidio (*Met.* 7.199-209); Hipócrates (*Sobre la enfermedad sagrada*, 4); Teócrito (2) o los papiros mágicos.

<sup>857</sup> Forbes Irving (1990, p. 171) ya señala a propósito de las metamorfosis de los dioses que algunos de estos cambios prodigiosos tienen también “strong suggestions of magic”, lo que podríamos aplicar no solo a las divinidades, sino también a otros seres mitológicos como aquí Medea u Orfeo.

<sup>858</sup> Buxton, 2009, p. 116. Esta fusión o combinación genérica se aprecia no solo aquí en las *Argonáuticas*, sino también en la leyenda de la desaparición de Hilas en los *Heteroioumena* de Nicandro de Colofón y en la presencia de divinidades subterráneas y las triples invocaciones descritas en la *Colección de metamorfosis* de Antonino Liberal. Precisamente Wolff (2017, pp. 53-83) estudia en las *Argonáuticas* tanto el episodio de Medea y su metamorfosis durante la noche, es decir, en calidad de sacerdotisa de Hécate y hechicera que es incluso capaz de dominar el curso de los ríos y los astros, y el relato de Hilas, raptado por las ninfas de noche, con el objetivo de demostrar que Apolonio reflexiona aquí sobre el valor del heroísmo masculino tradicional y reevalúa asimismo el lugar que ocupa la feminidad dentro de su epopeya, de ahí la inclusión de numerosas divinidades menores femeninas: la noche, Selene, las Erinias, las Hespérides, Hécate, otras ninfas. Resulta entonces interesante para el análisis de la figura femenina en las *Argonáuticas* de Apolonio no solo la presencia de estas divinidades femeninas asociadas a la noche, sino la participación e intervención de las divinidades menores, en general, y femeninas en particular, así como otras heroínas, como Clite o, en el caso de las *Fundaciones*, Bíblide, que revelan la importancia que se le otorga en la composición a los conceptos de deificación y metamorfosis en el entorno natural. Sobre las voces femeninas y masculinas en las *Argonáuticas*, Cusset (1999) ya propuso que la sociedad que representaban en el poema los Argonautas dejaba muy poco espacio para la figura femenina en el canto primero, pero que la situación se revertía, por ejemplo, con el episodio en Lemnos, como antesala de lo que va a ocurrir en el canto tercero con el papel crucial de Medea, evidenciado además por el proemio dedicado ahora a la Musa Erato. La recurrente presencia de la voz épica femenina en las *Argonáuticas* de Apolonio también ha sido estudiada por Pace (2017, pp. 499-525).

<sup>859</sup> Hunter, 1989, pp. 154-155. También Valverde Sánchez (1996, p. 227, n. 454) destaca el poder de Medea sobre la naturaleza, pero remite precisamente a una obra metamórfica en este caso a las *Metamorfosis* de Ovidio (7.199-209), de modo que este pasaje parece estar relacionado con esta forma microgenérica.

además Medea está relacionada no solo en la epopeya del de Rodas, sino a lo largo de la tradición grecolatina, con otros relatos de metamorfosis. Destaca primero el caso del pasaje de la efímera inmortalización de Jasón, narrada en el tercer canto de las *Argonáuticas* (3.1044-1045: οὐδέ κε φαίης / ἀνδράσιν ἀλλὰ θεοῖσιν ἰσαζέμεν ἀθανάτοισιν), pero también el célebre rejuvenecimiento de Esón en Yolco. Cabe destacar entonces la acertada puntualización de Buxton al respecto de estos episodios que conciernen a ciertos personajes mítico-legendarios de las *Argonáuticas*, ya que afirma que tanto Circe como otros seres semidivinos o hechiceros mortales, como aquí Medea, son profundos conocedores de técnicas “to effect metamorphosis”<sup>860</sup>.

#### 4.4. Metamorfosis en las *Fundaciones*

El de Rodas no solo recurre al microgénero de la metamorfosis para la *compositio* de sus *Argonáuticas*, sino que la presencia de este elemento literario es crucial en otra de sus obras, ahora en los fragmentos conservados por fuentes indirectas de sus *Fundaciones*, como ya pusimos de manifiesto en la *Fundación de Alejandría* a propósito del episodio metamórfico de la sangre de Medusa y el origen de los animales venenosos en el desierto de Libia<sup>861</sup>. Las *Fundaciones* son, en suma, un tipo de poesía hexamétrica de contenido histórico-mitológico posiblemente de inspiración calimaquea, pues el propio Calímaco escribió, como ya hemos mencionado aquí, el tratado en prosa Κτίσεις νῆσων καὶ πόλεων καὶ μετονομασίαι ο, según la *Suda*, Περὶ μετονομασίας ἰχθύων, un estudio precisamente conectado con la *ktisis* de Náucratis en la que la metamorfosis etiológica de uno de los personajes principales del pasaje, Pómpilo, es un elemento crucial en la secuencia mítica. Es, por tanto, la relación de Apolonio con Calímaco, además de su posición privilegiada en la Biblioteca de Alejandría, la que le permitió sin duda consultar tanto las obras de otros autores así como los relatos y leyendas sobre Mileto, Náucratis, Alejandría y todas las demás ciudades que aparecen recogidas en estos poemas.

Smith sostiene que la *Fundación de Alejandría* fue un poema compuesto en la juventud de Apolonio en honor de la corte ptolemaica y a partir de entonces probablemente el rodio se sintió atraído por esta temática fundacional de asentamientos griegos en Egipto (e. g. Náucratis) o de su propia tierra patria, la saga rodia, en la que se deben incluir las *Fundaciones de Cauno y Cnido*<sup>862</sup>. Al modo de la Ἀλεξανδρείας κτίσις en la que la metamorfosis, la etiología y la fundación son

---

<sup>860</sup> Buxton, 2009, p. 39. Menciona además el caso de Simetes en Teócrito o Pánfila en Apuleyo.

<sup>861</sup> Cf. *supra* el apartado III 4.1.10 de esta Tesis.

<sup>862</sup> Smith, 2001, p. 281.

elementos indispensables en la secuencia narrativa, en *Fundación de Náucratis* (CA 7), de la que han sobrevivido tres fragmentos a través de las citas de un autor precisamente de Náucratis, Ateneo (frgs. 5-6 Barbantani = 7-9 CA), se repite la misma estructura temática. Apolonio refiere aquí la historia de Rómpilo que, de acuerdo con las fuentes, se encontraba ya en Erina<sup>863</sup>. El primer pasaje describe el origen de la ninfa Ocíroo, hija del dios-río Imbraso (río que atravesaba la región). Según Ateneo (7.283E-284A), Apolonio cuenta que Apolo, enamorado de Ocíroo (διὰ τινὰ Ἀπόλλωνος ἔρωτα ἢ ταύτης οὖν ἐρασθέντα Ἀπόλλωνα), intenta raptarla (ἀρπάσαι)<sup>864</sup>. Pero la joven, que se encontraba en Mileto para la celebración de una fiesta en honor a Ártemis (διαπεραιωθεῖσαν δ' εἰς Μίλητον κατὰ τινὰ Ἀρτέμιδος ἑορτήν) —irónicamente la diosa virgen—, pide ayuda a Rómpilo (σῶζέ με) para que la condujera por mar hasta su patria, ya que era un renombrado marinero (θαλασσοῦργόν ἄνθρωπον). Sin embargo, Apolo aparece (ἐπιφανέντα) y desencadena otros dos procesos metamórficos: la petrificación de la nave (καὶ τὴν ναῦν ἀπολιθώσαντα)<sup>865</sup> y la metamorfosis zoológica del marinero Rómpilo (τὸν Πομπύλον εἰς τὸν ὁμώνυμον ἰχθὺν μεταμορφῶσαι): πομπύλον ὠκυάλων νηῶν αἰήο[νο]να δούρων.

Primero el dios petrifica la nave (τὴν ναῦν ἀπολιθώσαντα)<sup>866</sup>, mientras que a Rómpilo lo convierte en un pez del mismo nombre (τὸν Πομπύλον εἰς τὸν ὁμώνυμον ἰχθὺν μεταμορφῶσαι). Así, como ocurre en los relatos metamórficos en las *Argonáuticas*, es la transformación del personaje, del objeto o del lugar en cuestión la que concede los distintos y concluyentes *aitia*. En este caso, el origen del pez *naucrates ductor*, el guía o el escolta que acompaña a las naves<sup>867</sup>, como ya pone de manifiesto su propio nombre parlante o la descripción del personaje: δυσκελάδου δεδαῶς θοὰ βένθεα πόντου. Aunque el origen de la ciudad de Náucratis es bien diferente al origen de otras grandes *poleis* de las *Fundaciones* (e. g. Rodas o Alejandría), Apolonio aprovechó la oportunidad de la heterogeneidad de los primeros fundadores, ya fueran rodios o milesios, para hilar una red

<sup>863</sup> Cf. fig. 2: Πομπύλε, ναύταισιν πέμπων πλόον εὐπλοον, ἰχθύ, / πομπεύσαις πρύμναθεν ἐμὴν ἀδείαν ἐταίραν.

<sup>864</sup> Barbantani (2021, p. 117) expone que Apolonio sigue aquí la estructura que empleó Calímaco para el resumen de los relatos fundacionales sobre las ciudades de Cea. La diferencia entre ambas leyendas es que la heroína no es deseada por un simple mortal, sino por un todopoderoso dios que hará lo imposible por atraparla. Ella, por su parte, no se enamora ni se rinde ante su enamorado, sino que intenta escapar de él.

<sup>865</sup> Esta petrificación recuerda al castigo que Posidón infligió a los feacios por transportar a Odiseo hasta Ítaca. La nave de los feacios fue petrificada y se hundió bajo el mar (*Od.* 13.163: λᾶαν ἔθηκε).

<sup>866</sup> Barbantani sigue la *lectio* de Powell, πομπύλον ὠκυάλων νηῶν παιήονα δούρων (“irreprochable piloto de los maderos navales que surcan el mar”), frente a αἰηονονα δούρων. A partir de la lectura del código, sin embargo, entendiendo una duplicación silábica por ditología (αἰήο[νο]να) se comprendería mejor el contexto metamórfico del pasaje, de ahí nuestra propuesta: πομπύλον ὠκυάλων νηῶν αἰήο[νο]να δούρων (“inmortal piloto de los maderos navales que surcan el mar”), en tanto que αἰήο[νο]να puede significar tanto eterno como inmortal en contextos divinos (Cf. *DGE 2 eterno* “αἰ. χρόνος” *A. Eu.* 572, *Epigr. Gr.* 263 (Corcira), “θεός” *Lyc.* 928; neutro adverb. *eternamente*, *Lyr. Adesp.* 458.1.3.S.). De hecho, la nueva condición de Rómpilo, ahora como pez, implica el recuerdo eterno de su propia metamorfosis y el *aition* correspondiente. Esta idea de inmortalidad es recogida por Rodríguez-Noriega Guillén (2006, p. 176), “perpetuo vigilante de los caminos de las veloces naves”, y también por Olson (2008, pp. 284-285), que, aunque apuesta por la *lectio* de Powell (παιήονα), su traducción, sin embargo, parece recoger igualmente la lectura del código: “pilot-fish (*rompilos*), protective deity of ships”.

<sup>867</sup> Cf. Thompson, 1947, pp. 208-209.



poética que uniera, por un lado a las propias *poleis* griegas y, por otro, a estas con Egipto. Además, el poeta consiguió hacer de un relato común sobre la creación de un nuevo puerto comercial una leyenda fundacional llena de referencias histórico-míticas con elementos propios de otros géneros y microgéneros. Incluye así el personaje de Ocíroo, bien una princesa de Samos, bien una ninfa que pudiera haber dado a luz a un héroe relacionado con la fundación del emporio; un elogio de Mileto y Samos a través de referencias al culto local de Apolo<sup>868</sup>; la relación de favor entre Ocíroo y Pómpilo que puede representar un paralelismo con la relación amistosa entre el almirante Calícrates y la reina ptolemaica, Arsínoe II<sup>869</sup>. En cuanto a la metamorfosis, que nos interesa especialmente aquí, es el contenido erótico propio de numerosas *narrationes* metamórficas lo que da pie a la trágica transformación de Pómpilo, como castigo por parte de una divinidad, y dicha metamorfosis es la que concede a su vez el *aition* tan característico de la poesía apoloniana, de la poesía alejandrina y de la poesía de metamorfosis. Como uno de los grandes representantes de la poesía helenística, Apolonio se interesaba por la historia regional, las variantes menos conocidas de los mitos, la etiología y la innovación mítica, de ahí que sus *Fundaciones* transgredan los límites de los diferentes géneros literarios y leamos en un solo fragmento elementos propios de la etiología, de la poesía fundacional, de la poesía metamórfica, de la historiografía o geografía e incluso elementos novelescos.

De acuerdo con las *manchettes* de los Ἐρωτικὰ παθήματα o *Amores apasionados* de Partenio de Nicea, la *Fundación de Cauno* de Apolonio de Rodas relata otra historia metamórfica, ahora la de Bíblide (Parth. 11)<sup>870</sup>, que se encontraba también en Aristócrito (*Sobre Mileto*), entre otros autores<sup>871</sup>. Aunque Partenio no revela expresamente, excepto en el caso de Nicéneto (11.1.4: Νικαίνετος μὲν γὰρ φησι) o del suyo propio (11.4.1: λέγεται δὲ καὶ παρ' ἡμῶν οὕτως), de qué autor procede cada versión que resume, sí se aprecia que el relato varía en ciertos aspectos. Si se le ha de

<sup>868</sup> Como afirma Barbantani (2021), Samos era una de las bases navales más importantes para los Ptolomeos, y, además, un tal Calícrates, almirante samio, se convirtió en uno de los más poderosos *philoí* de los Ptolomeos.

<sup>869</sup> Tratamiento mítico similar en Teócrito a propósito de nuevo del pez sagrado Pómpilo y otra reina ptolemaica, ahora Berenice I (cf. Barbantani, 2021, p. 119).

<sup>870</sup> Para más detalles sobre la leyenda de Bíblide y la secuencia narrativa amor, muerte y metamorfosis, véase el apartado II.2.1 de esta Tesis.

<sup>871</sup> Parth. 11: Ἱστορεῖ Ἀριστόκριτος περὶ Μιλήτου καὶ Ἀπολλώνιος ὁ Ῥόδιος Καύνου κτίσει. No olvidemos que la primera *narratio* de Partenio (Parth. 1) relata uno de los mitos de la *Fundación de Cauno*. Cuenta que Lirco se marcha de su ciudad en busca de la raptada Ío (motivo que se repite en otros mitos como en el de Cadmo) y que, al no encontrarla, se dirige a Cauno donde se casa con la hija del rey Agelao. Como no podían tener descendencia, Lirco pide consejo al oráculo de Apolo en Dídima y el dios profetizó que debía yacer con la primera mujer que se encontrara al salir del templo. En su camino a Cauno, para en Bubastos y es engañado por el rey Estáfilo para que estuviera con su hija Hemitea. Así ocurrió y el niño que naciera del encuentro, Basilio, una vez que llegó a la edad adulta, marchó a Cauno junto a su padre, convirtiéndose en el siguiente rey de la región. Barbantani (2021, pp. 127-129), por su parte, defiende la relación existente entre el mito de Lirco y la dinastía de los Ptolomeos a través de distintos elementos como la relación de los Ptolomeos y los Seléucidas con el oráculo de Dídima. En lo que respecta a la lectura del pasaje mítico, afirma la estudiosa que es imposible saber cómo se conectaban el mito de Lirco y la leyenda de Bíblide y Cauno en el poema de Apolonio de Rodas, pero lo que sí se puede intuir es que la historia de Bíblide y Cauno ocurrió antes que la llegada de Lirco a la ya sólidamente establecida ciudad de Cauno (2021, pp. 124-129).

dar cierta credibilidad al autor de la *manchette*, el relato de Apolonio referiría que ya no es Cauno sino Bíblide la que se enamora de su hermano<sup>872</sup>. Es ella misma la que se lo comunica a Cauno (11.3.14-15: λόγους αὐτῷ προσφέρειν), a diferencia, por ejemplo, de la versión ovidiana (9.565 ss.). Y este, al conocer tal incestuoso sentimiento, desprecia a su hermana y se marcha de Mileto —de ahí la κτίσις apoloniana<sup>873</sup>. Bíblide no puede entonces soportar el dolor (11.3.19: ὑπὸ τοῦ πάθους) y termina ahorcándose en una encina (11.3.20-21: ἀναψαμένην ἀπὸ τινοῦ δρυὸς τὴν μίτραν ἐνθεῖναι τὸν τράχηλον). El elemento amatorio (11.4.1-3: ἡ δ' ὅτε δὴ <ρ'> ὀλοοῖο κασιγνήτου νόον ἔγνω, / κλαῖεν) y el suicidio de la joven (11.4.5-6: καί ῥα κατὰ στυφελοῖο σαρωνίδος αὐτίκα μίτρην ἀψαμένη δειρὴν ἐνεθήκατο) están presentes en la *narratio* parteniana, pero no la metamorfosis que elude, a pesar de que el poeta de Nicea tiene pleno conocimiento de ella. Partenio hace suya la versión racionalista del relato, pero incluye igualmente la versión de algunos (11.4.8: τινες) en la que sí se menciona la conversión de sus lágrimas en una fuente local homónima, de ahí uno de los αἴτια del relato (11.4.8-9: φασὶ δέ τινες καὶ ἀπὸ τῶν δακρῶν κρήνην ῥύηναι αἰδίου τὴν καλουμένην Βυβλίδα). Con alta probabilidad la versión metamórfica de la leyenda Bíblide y Cauno es la que narra el propio Apolonio en su κτίσις de la ciudad homónima, de acuerdo con la secuencia narrativa marcada por el poeta ya en el episodio de la sangre de Medusa que da origen a los animales venenosos en el desierto Libia, en el pasaje de la petrificación de la nave de Pómpilo y su posterior transformación zoológica en el pez guía en otras de sus *Fundaciones*<sup>874</sup>. Una idea similar pone también de manifiesto Barbantani en uno de sus trabajos sobre la *Fundación de Náucratis* y la *Fundación de Cauno*. Afirma así que Apolonio habría incluido la metamorfosis de Bíblide porque la localización del suicidio (Mileto) y la fluidificación (la fuente Bíblide) conceden al poeta un pretexto más, junto con el oráculo de Dídima, para celebrar la relación de los Ptolomeos y la propia ciudad de Mileto<sup>875</sup>.

<sup>872</sup> Es esta la versión del propio Partenio y de la mayoría de autores.

<sup>873</sup> La ciudad de Mileto y de Cauno están unidas por el viaje del propio héroe milesio que da nombre a la nueva ciudad.

<sup>874</sup> Barbantani defiende que la *Fundación de Náucratis* y la *Fundación de Cauno* comparten algunas semejanzas temáticas como viajes a santuarios de Apolo, encuentros sexuales indeseados, trágicas historias de amor o relatos sobre metamorfosis. Además, advierte que historias similares se pueden leer en los *Aitia* de Calímaco o en las propias *Argonáuticas* de Apolonio. La cuestión radica en que podemos plantear esta misma cuestión no solo para la poesía fundacional, sino para la poesía de metamorfosis, ya que muchas de las transformaciones analizadas en estas páginas siguen un patrón más o menos uniforme en el que la aventura, los viajes, lo erótico y lo trágico o la etiología forman parte indispensable de dichas historias. Según Barbantani (2021, p. 138), es probable que “the *mirabilia* and the dramatic love stories” de las *Ktiseis* de Apolonio —dentro del término *mirabilia* incluimos indudablemente la metamorfosis en esta puntualización— atrajeran la atención de literatos tardíos y se permitiera así la transmisión de algunos fragmentos.

<sup>875</sup> Barbantani, 2021, pp. 134-137. Los encomios de la dinastía ptolemaica son numerosos a lo largo de su obra, e. g. las fundaciones de Náucratis o Alejandría.

#### 4.5. Conclusiones

Así las cosas, tras analizar en estas páginas los procesos metamórficos de personajes mitológicos mortales así como aquellos con implicación divina, bien implícitos, explícitos o conjeturables, que aparecen en la obra de Apolonio de Rodas, hemos podido comprobar que, en concreto en las *Argonáuticas* estos relatos gozan de gran importancia, tanto en la visión general de la epopeya, como en su relación con otras partes de la narración. De acuerdo con la estructura de las *Argonáuticas* que propone Valverde Sánchez, esto es, el viaje de ida, los episodios de la Cólquide y el viaje de regreso, se ha de tener en cuenta la frecuencia y la distribución de los episodios metamórficos en la estructura general de la epopeya, tanto en estos tres bloques narrativos como en el propio pasaje en el que se encuadra el mito o la leyenda en cuestión. Podemos leer, en primer lugar, la historia metamórfica de Periclímeno, Clite y la transformación que ejecuta la titán Rea en la naturaleza del paisaje del Díndimo u Orfeo, en el mismo caso, ahora en el paraje de Zona, sin mencionar el caso de la nave Argo y su capacidad locutiva. En el libro segundo, el lector se encuentra con los mitos y leyendas de la ninfa Cirene, del carnero de Frixo o del encuentro entre Crono y Fílira, en la isla homónima. En el libro III Apolonio incluye el relato de los hombres sembrados, del Prometeico, del catasterismo de la corona de Ariadna o de la metamorfosis en anciana de la diosa Hera.

Ahora bien, a pesar de que el número —que sí la relevancia— de historias metamórficas no es elevado en los dos primeros bloques narrativos, la frecuencia aumenta en el último bloque. Como el propio Valverde Sánchez afirma, “la geografía recorrida por la narración argonáutica en el libro IV es mucho más fantástica y se refiere a tierras menos conocidas que las bordeadas en el viaje de ida, pertenecientes al mundo de influencia de la Hélade o muy cercanas a él”<sup>876</sup>. Este es uno de los motivos por el que los episodios etiológicos de contenido geográfico descienden en comparación con los otros dos bloques de la narración, al tratarse de historias con dudosa localización<sup>877</sup>. No obstante, aunque los episodios etiológicos de contenido geográfico descienden, el bloque del viaje de regreso de la expedición se caracteriza por un aumento de la inclusión de mitos sobre metamorfosis con o sin final etiológico. Enumeramos así la aparición o desaparición de Tetis en varios pasajes, la aparición y metamorfosis de las heroínas de Libia, el caso de las Hespérides, el episodio de Tritón o la creación de la isla Calista a partir del divino terrón de Eufemo, así como las leyendas de la divinización de Aquiles, la original descripción de la metamorfosis de los extranjeros en la isla de Circe o finalmente el episodio de Faetón, el Erídano, las Helíades y el ámbar. Para

---

<sup>876</sup> Valverde Sánchez, 1989, p. 280.

<sup>877</sup> Sería el caso, por ejemplo, de la mansión de Circe o del jardín de las Hespérides.

Buxton, sin embargo, no es solo la geografía inhóspita la que propicia la inclusión de estos relatos, sino que el terrible asesinato de Apsirto es lo que desencadena en realidad estos encuentros con lo sobrenatural, justificando así un mayor contacto con estas experiencias metamórficas dentro de lo prodigioso, que causan asombro o pavor en los expectantes héroes<sup>878</sup>.

Batallas, descripciones geográficas y etnográficas, literatura de viajes, elementos amorosos, *aitia*, metamorfosis, hechos históricos, un sinfín de mitos y leyendas curiosas, y todo ello en solo los cuatro libros de las *Argonáuticas*. Teniendo esto en cuenta, resultaría muy difícil englobar o categorizar las *Argonáuticas*, como asimismo ocurre con muchas de las obras helenísticas, debido a la compleja multiplicidad de temas y formas, propias, en muchos casos, de diferentes géneros y microgéneros invitados, tan del gusto de los *poetae docti* y doctos lectores de la época. Cabe recordar que la literatura helenística se caracteriza por estar a caballo entre la tradición y la innovación, de manera que el concepto *poikilia* es crucial para comprender el modo de composición en lo que respecta ahora al par forma-contenido. Bien es cierto que las *Argonáuticas* se considera tradicionalmente una epopeya mítica, pero es la narración épica la que se pone a disposición de otros microgéneros que comienzan a cosechar gran relevancia en el panorama literario helenístico y que pasarán a ser todo un género literario por sí mismos. Ejemplo de ello es la poesía etiológica con Calímaco y sus *Aitia* como máximo exponente, y de ahí que no podamos afirmar que las *Argonáuticas* sean exclusivamente poesía épica, puesto que están repleta de elementos etiológicos, tanto por el propio contenido temático como por el estilo, elementos de la poesía fundacional, elementos paradoxográficos y, por supuesto, elementos propios del microgénero de la metamorfosis, como evidencia no solo el elevado número de estos episodios insertos en la epopeya sino también el tratamiento apoloniano de dichas leyendas prodigiosas y lo que él mismo aporta al desarrollo y formación de la forma microgenérica. Valverde Sánchez en su complejo trabajo sobre el *epos* de Apolonio recopila, categoriza y analiza todos los *aitia* presentes en las *Argonáuticas* y justifica así que la enorme presencia de estos elementos se debe a que la obra es un *exemplum* de poesía etiológica enmarcada en un cuadro épico. Y, además, dicha justificación va acompañada del análisis de los indicadores temáticos y lingüísticos que muestran los patrones propios de un género literario en particular. Así pues, siguiendo la línea de estudio de Valverde Sánchez, se puede afirmar que Apolonio aprovecha aquí la estética plural de la literatura helenística para incluir elementos propios del microgénero literario de la metamorfosis, que iba afianzándose, sin duda, en dicho período. Podríamos hablar entonces aquí de una fusión de distintos microgéneros dentro del cuadro

---

<sup>878</sup> Buxton, 2009, p. 117.

épico de Apolonio —*aitia*, poesía fundacional, paradoxografía— y, en particular, la fusión con la forma microgenérica de la metamorfosis, evidente por los distintos indicadores lingüísticos y temáticos<sup>879</sup>.

A modo de ejemplo, hay que destacar la metamorfosis de Periclímene dentro del formato catalógico (A.R. 1.157-161), la *leptotes* y la brevedad en la descripción de la amplia mayoría de las metamorfosis o el estricto uso del aoristo para narrar el cambio de forma (e. g. A.R. 3.74; 3.851; 4.864; 4.1407-1408; 4.1415; 4.1422-1430; 4.1516-1517; 4.1602; 4.1757-1758), el contenido selectivo evidenciado por la inserción del mito de Calista/Tera o, en el plano mortal, el caso de Clite en 1.1063-1069 y Ariadna en 3.1000-1004, la fusión de géneros y microgéneros literarios que se pone de manifiesto en los trasvases de forma y contenido: *aitia* y metamorfosis, paradoxografía y metamorfosis o fundaciones y metamorfosis. Podría aplicarse entonces a Apolonio lo que Zanker afirma en el caso de Teócrito. El poeta rodio innova tanto en su epopeya como en el resto de su obra de forma consciente y creativa “by means of his genre-crossing”<sup>880</sup>. En cuanto a los elementos formales del microgénero de la metamorfosis, el estudio lexicográfico revela la importancia del mismo dentro del poema. Apolonio emplea asimismo formas y construcciones sintácticas que pasarán a ser características del propio microgénero, no solo en la época helenística, sino también en la edad imperial. Cabe subrayar el caso de la forma verbal πέλω<sup>881</sup> para describir la capacidad metamórfica de Periclímene (A.R. 1.161: τὸ πέλεσθαι), el intento frustrado de Tetis por hacer inmortal a Aquiles (A.R. 4.871-872: πέλοιτο / ἀθάνατος) o el episodio de Calista (A.R. 4.1736: γυνή... πέλειν), que se puede leer en otros contextos de metamorfosis fuera de las *Argonáuticas* e insertos en otros géneros literarios como en la poesía epigramática (*AP* 9.241 = *Antip. Thess.* 52 G.-P.) o en la épica griega de época imperial (*Nonn. D.* 31.215). También hay que mencionar la construcción sintáctica de τεύχω y doble acusativo para la leyenda de Clite (A.R. 1.1068: πάντα τάγε κρήνην τεῦξαν θεαί), ya que aparece, de nuevo, en la epigramática en *AP* 16.129; las secuencias τίθημι y doble acusativo ahora para la transformación del carnero por parte de Hermes (A.R. 2.1144: τὸν ῥα χρύσειον ἔθηκεν)<sup>882</sup>, ποιέω y doble acusativo (A.R. 2.508-509) o γίγνομαι y predicativo (A.R. 4.1407-1408; 4.1427-1431), recurrente desde la epopeya homérica, además de las formas asociadas al verbo φαίω y sus compuestos o derivados (φαεινομένας, φανείσαι, ἐξέφανεν,

<sup>879</sup> Por tanto, si consideramos las *Argonáuticas* como poesía etiológica, enmarcada en una epopeya mitológica, en la que un elevado número de los *aitia* procede de relatos metamórficos, consecuentemente, las obras sobre metamorfosis de los autores helenísticos y después las *Metamorfosis* del propio Ovidio se deberían considerar asimismo poesía de metamorfosis, en la que las diferentes historias se complementan y enriquecen con finales etiológicos. Sobre los *aitia* en la epopeya apoloniana, véase también Klooster (2014).

<sup>880</sup> Zanker, 1998, p. 225.

<sup>881</sup> Cf. *LSJ*, s. u. πέλω and πέλομαι, only pres., impf., and aor.: B. as Copula: 3. in aor., to have become: hence, to be...

<sup>882</sup> Precisamente son muchos los autores que recurren a esta forma para describir alguna historia metamórfica tanto en prosa como en verso e. g. E. *Hip.* 732-4; *AP* 9.775 (Glauc. 2 G.-P.); *AP* 8.97; Q.S. 1.294 o *Ant.Lib.* 33.3.6-7.

ἐξεφαάνθη, ἐφαάνθης, ἀφάνατος, ἐπιφανέντα, φαάνθης)<sup>883</sup>, en el caso del motivo de la (des)aparición, implicada en los contextos metamórficos. De hecho, numerosos son los casos de desapariciones y sustituciones relacionados con estos contextos míticos en la literatura griega, especialmente en una obra dedicada por completo a la materia metamórfica como la colección de Antonino Liberal<sup>884</sup>.

Además, Apolonio opta en ocasiones, a modo de *uariatio* léxica, por el uso de verbos denominativos como ἀπολιθόω, que también aparece en repetidas ocasiones en la epigramática o en la obra de Licofrón<sup>885</sup> o formas compuestas con el preverbio μετά, indicando la mutación, como es el caso de μετα-ἀλδήσκω, μεταμορφώσαι<sup>886</sup> o μεταβάλλω, considerado uno de los verbos metamórficos por excelencia como se puede leer en otros autores helenísticos-imperiales adscritos a distintos géneros literarios: Apolodoro (1.41.3; 3.47.5-6), Pausanias (1.41.9), Plutarco (*Agis* 9.3), Páladas de Alejandría (*AP* 5.257), Teodóridas (*APL*. (A) 132 = Theodorid. 18 G.-P.), Antípatro (*APL*. 16.131 = Antip.Thess. 86 G.-P.), Luciano (*Somn.* 14) o Antonino Liberal<sup>887</sup>. Por último, es igualmente relevante mencionar la inclusión de formas nominales que complementan, enriquecen y facilitan en ciertos casos la lectura y comprensión del proceso descriptivo de las transformaciones como ocurre con δέμας, τέρας o θάμβος, uso que se remonta al propio *epos* homérico<sup>888</sup> y que se codifica ya como la lexicografía específica del microgénero. Reserva Apolonio además un lugar especial al léxico que Homero emplea en este tipo de narraciones prodigiosas, pues las formas arcaicas ἐναλίγκιος o εἴκοτες (A.R. 3.74; A.R. 4.1548) que se pueden leer, por ejemplo, en la *Iliada* (17.582-585), la *Odisea* (1.102-105) o incluso en los himnos homéricos (*h.Ap.* 399-403), están presentes asimismo en las *Argonáuticas*<sup>889</sup>.

En lo que respecta a la función de los episodios metamórficos dentro de las *Argonáuticas*, las metamorfosis con implicación divina no solo actúan como elementos digresivos al interrumpir la secuencia narrativa argonáutica. Pueden ser entonces *excursus*, bien regresivos, bien progresivos, dependiendo de si el mito o la leyenda en cuestión arranca de una causa argonáutica, como es el caso de la metamorfosis de Cirene, la huida metamórfica de Crono tras su encuentro con Fílira, la

---

<sup>883</sup> Cfr. *LSJ*, s. u. φαίνω B. Pass., *come to light, appear* [...] 2. b. *come into being; become*.

<sup>884</sup> Este es el caso de Ant.Lib. 1.5.4-5; Ant.Lib. 3.4.3; Ant.Lib. 5.4.8-9; Ant.Lib. 8.7.2-4; Ant.Lib. 13.6.6-8; Ant.Lib. 25.4.2-5; Ant.Lib. 26.4.1; Ant.Lib. 27.3.1-2; Ant.Lib. 32.4.4-5; Ant.Lib. 34.4.6-7; Ant.Lib. 37.5.4-5; Ant.Lib. 40.4.4.

<sup>885</sup> Cf. Ath. 8.345A-B (Hedyl. 9 G.-P.); Lyc. 845; *APL*. (A) 132 (Theodorid. 18 G.-P.); *APL*. 16.131 (Antip.Thess. 86 G.-P.).

<sup>886</sup> Ant.Lib. 2; Ant.Lib. 15; Eratosth. *Cat.* 25; Apollod. 2.34.7.

<sup>887</sup> A modo de ejemplo, subrayamos los siguientes pasajes: 5.5.1, 7.7.4, 9.3.2; 10.4.4, 11.10.3, 14.2.6; 17.5.6, 20.6.3, 20.7.1-2, 21.5.5, 21.6.2, 22.5.5, 23.6.4, 24.3.3, 26.4.5, 28.3.5, 32.4.6, 34.5.2, 35.4.4, 36.2.3, 37.5.5-6, 38.5.3, 39.6.5.

<sup>888</sup> Cf. *Od.* 3.371-373.

<sup>889</sup> Sobre la metamorfosis en la epopeya homérica, cf. *supra* pp. 11-19. Algunas consideraciones sobre el léxico homérico dentro de las *Argonáuticas* de Apolonio las ofrece Rengakos (2001, pp. 193-216).

transformación en anciana de Hera, la corona de Ariadna, el intento de divinización de Aquiles, los orígenes de la planta Prometeica y las serpientes del desierto libio. Sin embargo, hay otros relatos de metamorfosis intercalados en los versos de las *Argonáuticas* que forman parte indisoluble de esta. Nos referimos aquí a las metamorfosis como elementos constituyentes de las secuencias narrativas. Hay que señalar entonces la cualidad fantástica de Periclímeno, la fluidificación de Clite, el origen de los sembrados, las diferentes metamorfosis de las heroínas de Libia o las Hespérides, el pasaje de las Heliades, la (des)aparición de Tritón o Tetis, las transformaciones de los paisajes de Zona o Misia, la creación de la fuente Jasonia a partir de la intervención de Rea<sup>890</sup> y, por último, la metamorfosis del terrón que entrega Tritón a Eufemo: Calista.

A modo de conclusión, se pueden leer en las *Argonáuticas* una serie de mitos metamórficos relacionados con el ámbito de la divinidad o con personajes mitológicos mortales que bien podríamos dividir en dos categorías, aquellas metamorfosis etiológicas, en tanto que ofrecen distintos *aitia*, o aquellas metamorfosis que no implementan un final etiológico. A su vez, dentro de ambas categorías, la función de la metamorfosis puede ser distinta. Estos mitos funcionan en las *Argonáuticas* bien como *excursus* digresivos, bien como elementos constitutivos de la propia *narratio* argonáutica. Apolonio no solo se sirve de este tipo de mitos como despliegue de erudición propia de los poetas helenísticos con el objetivo de satisfacer el gusto del lector *πεπαιδευμένος* de la época, sino que también todas estas historias metamórficas tienen una función más trascendental dentro de la obra. No solo nos referimos aquí a la función estructural en sí misma, sino que el poeta a través de la inclusión de la metamorfosis consigue difuminar la línea divisoria entre el plano humano y el plano divino, recortando así la distancia que separaba ambos mundos, pues muchos de los resultados de las transformaciones, sobre todo aquellas relacionadas con la geografía y la naturaleza de un lugar o paraje concreto, son relatos con los que precisamente los griegos de la época explicaban la existencia de su propia realidad formando parte de su presente más inmediato. Pero además la preferencia por la inclusión no solo de los dioses olímpicos tradicionales, sino también de numerosas divinidades menores indican “the welcome which Apollonius’ epic offers to deities with little epic pedigree”<sup>891</sup>, por lo que de acuerdo con Hunter, el mapa religioso dibujado por Apolonio en las *Argonáuticas* demuestra “a remarkable fusion of elements from the epic heritage and from the ‘new world’”<sup>892</sup>. Todo ello conduce a diferenciar todavía más la narración apoloniana de la homérica en este aspecto<sup>893</sup>, puesto que la capacidad metamórfica de los dioses en

---

<sup>890</sup> Sobre la aparición de Rea en el contexto epifánico, véase Hunter, 1993, p. 83.

<sup>891</sup> Hunter, 2008, pp. 266-267.

<sup>892</sup> Hunter, 2008, p. 276.

<sup>893</sup> Sobre los dioses y diosas en las *Argonáuticas*, véase también Berkowitz (2004).

Homero no descendía del Olimpo, es decir, era una cualidad casi exclusiva de los dioses olímpicos y no era compartida, en la mayor parte de los casos, ni por otras divinidades menores ni, mucho menos, por los humanos. Y si algún mortal sufría una transformación, estos cambios físicos podían revertirse. Así, Homero mantiene gran distancia entre el plano divino y el humano, diferencias que se van difuminando en la época helenística. Estos relatos metamórficos, más relacionados con el ámbito de la naturaleza, vienen dados por la obsesión de los poetas helenísticos por el conocimiento del mundo, el empuje racionalista de su mentalidad, los nuevos descubrimientos, los avances en la ciencia, que reavivaron la curiosidad por el saber, ya sea de carácter científico o fantástico<sup>894</sup>. De la misma manera que Apolonio, según Effe, propone en su obra una “(modernizing) revitalization and subversion of the tradicional epic”<sup>895</sup>, el de Rodas también moderniza todos los elementos incluidos en la épica, en este caso, la inclusión de la metamorfosis, alejándola de la excelsa religiosidad propia de la épica arcaica u homérica.

Ahora sí, las metamorfosis bajan del Olimpo, se alejan de la religiosidad propia de la épica homérica y de la excelsa tragedia para situarse en el mundo terrenal de la naturaleza y acercar al hombre a comprender la existencia de lo que le rodea. No debe considerarse baladí, por tanto, el hecho de que justamente, al principio de la epopeya, Apolonio introduzca una historia prodigiosa en contexto metamórfico, la de Orfeo y la transformación del paisaje de Zona en 1.28-31, pero que también finalice la *narratio* con otra metamorfosis, ahora la de Calista-Tera en A.R. 4.1750-1751. En suma, se trata de una historia que consigue entrelazar el pasado con el futuro, la naturaleza con la humanidad y el mar con la tierra, como puntualiza Buxton<sup>896</sup>, y que acompaña sin duda al *happy mood* del desenlace de las *Argonáuticas*.

---

<sup>894</sup> Al igual que los *aitia*, las metamorfosis son relatos míticos o legendarios no equiparables a la ciencia a pesar de que “en época helenística el peso de la erudición les confiera a veces una apariencia de relatos pseudo-históricos o pseudo-científicos” (Valverde Sánchez, 1989, p. 34).

<sup>895</sup> Effe, 2001, p. 168.

<sup>896</sup> Buxton, 2009, p. 124.



#### IV. ALGUNOS EJEMPLOS DE LA RECEPCIÓN DE LA MATERIA METAMÓRFICA HELENÍSTICA EN LA LITERATURA GRIEGA DE ÉPOCA IMPERIAL

##### 1. Plutarco y los tratados pseudo-plutarqueos

###### 1.1. *Parallela minora*

En los *Parallela minora*<sup>897</sup> la mitografía es central y conserva los patrones estilísticos propios del género como el mito relacionado con un enclave geográfico concreto, la fundación de ciudades y otro tipo de episodios con carácter etiológico, características que comparte precisamente también con el género historiográfico. A diferencia de las historias paralelas romanas, son las narraciones griegas las que podemos encajar en mayor medida con estas normas convencionales propias del género mitográfico. Así, estas *narrationes* romanas se basarán, en su mayoría, en el relato griego, es decir, a partir del mito griego se creará la leyenda romana. Ahora bien, la ingente cantidad de motivos mitográficos que se pueden leer en la obra no son todos originales del ps.-Plutarco — aunque incorpore ciertas innovaciones —, sino que están ya presentes en la poesía y prosa precedente<sup>898</sup>. En cuanto a la forma del opúsculo y la técnica compositiva, habría de señalarse que sigue, generalmente, los patrones estilísticos propios del período helenístico. El gusto por el detalle, la etimología, la inclusión de hechos fabulosos y versiones poco conocidas de los mitos, nuevas leyendas relacionadas con rituales religiosos o costumbres de un pueblo determinado son, en suma, características propias de la literatura del Helenismo<sup>899</sup>. Por ello tanto la obra atribuida sin dudas a Plutarco como los tratados pseudo-plutarqueos se convierten en unos de los principales receptores y transmisores de dicha tradición literaria. Además de todos los motivos helenísticos ya mencionados,

---

<sup>897</sup> Ya desde el siglo XVII la autoría de este opúsculo ha provocado numerosos debates. Bien es cierto que dichos debates vienen dados a partir de estudios filológicos modernos del texto plutarqueo, porque no existe, de hecho, ningún testimonio antiguo que dude sobre la autenticidad plutarquea de los *Parallela minora*. Algunos de los plutarquistas más importantes que se han ido sumando a la pseudografía del opúsculo son Wyttenbach (1821), Volkmann (1869), Ziegler (1965), Weissenberger (1994), Scardigli (2004) o Ibáñez Chacón (2014). Este último hace uso de los criterios de verificación que propuso D'Ippolito (2000) pero modifica la secuencia en la que los criterios deben ser aplicados al texto. Primero trata de analizar los criterios extratextuales-documentales para pasar luego a los criterios lexicomórficos e hilomórficos. Tras ello, consigue establecer las conexiones pertinentes con el resto del *corpus* plutarqueo a través de los criterios temático-conceptuales, proponiendo unos argumentos bien diferentes a los estudios realizados anteriormente (2014, p. 7 ss.).

<sup>898</sup> A modo de ejemplo, señalamos *Par. Min.* 6A y la historia del adivino Anfiarao, puesto que el contenido temático ya formaría parte presumiblemente de las obras *Tebaida* o *Erifila* de Estesícoro y está presente asimismo en la poesía pindárica (e. g. *N.* 9.24 ss.; 10.8 ss.), en las *Suplicantes* de Eurípides (vv. 925-927) o incluso, en la época helenística, se puede leer un fragmento del *Tracio* de Euforión de Calcis que parece aludir a la huida de Anfiarao (frg. 23 P. = 30 A.-H. & C.). En la prosa, el mito también se hace un hueco en Diodoro Sículo (4.65.8) y en el mitógrafo Apolodoro (3.77.5). Esto evidencia que el Ps.-Plutarco habría manejado las fuentes que narraban esta historia para abordar la (re)construcción mítica de la *narratio*.

<sup>899</sup> Sobre la dimensión retórica del tratado, ya puso Ibáñez Chacón (2014) de manifiesto esta relación en algunos pares de historias como es el caso de *Par. min.* 1A, *Par. min.* 3A o *Par. min.* 8A, en tanto que el relato o leyenda, a través de distintos tratamientos retóricos así como literarios, se transforma añadiendo o desdeñando ciertos elementos que constituyen el andamiaje mítico de los relatos.

es en los *Parallela minora* donde encontramos otro elemento literario propio de la literatura helenística desde sus comienzos, pero más particularmente de mediados del siglo II y del siglo I a.C., esto es, la metamorfosis, que será eje principal en más de una decena de relatos griegos y que se mantendrá incluso en algunos de los paralelos romanos como la catasterización de los nietos de Saturno (*Par. min.* 9B = *Mor.* 307E-F y *Mor.* 308A), la sustitución de Metela antes del sacrificio humano (*Par. min.* 14B = *Mor.* 309A-B) o la apoteosis o divinización de Rómulo (*Par. min.* 32B = *Mor.* 313D).

Pero la metamorfosis se encuentra igualmente presente en la obra atribuida sin dudas a Plutarco y, de hecho, se pueden leer numerosos de estos relatos prodigiosos en las múltiples y variadas disertaciones de sus *Moralia*, aunque, por el contrario, muy pocos de ellos en las *Vitae*. No obstante, centraremos estas primeras páginas en el análisis de aquellos pasajes de los *Parallela minora* que, bien en la *narratio Graeca*, bien en el paralelo romano, incluyan metamorfosis bien de objetos, bien de personajes míticos, con la intención de observar si el autor del citado opúsculo sigue las convenciones propias del microgénero de la metamorfosis, que se instauran con mayor rigor en la época helenística. Bien es cierto que la metamorfosis, sobre todo, en época arcaica, y clásica así como en algunos autores que formaban parte de la primera parte del período helenístico, era una materia poética que empleaban los poetas en sus obras por distintos motivos, ya fuera una intención puramente estilística, erudita, didáctica o con una función más compleja y relevante dentro de las respectivas composiciones. Sin embargo, es a partir de la poesía calimaquea y apoloniana, como se ha podido apreciar aquí, sin olvidarnos de otros referentes como Teócrito, Arato, Eratóstenes, Licofrón o los elegíacos, y especialmente a partir de la segunda etapa de la literatura helenística cuando los distintos literatos parecen hacerse eco de la relevancia de la materia metamórfica en la tradición literaria precedente —sin quedar esto solo restringido al uso poético, sino también en la prosa— y comienzan a crear y difundir colecciones únicamente dedicadas a este tipo de temática, terminando así de evidenciar el proceso de creación y desarrollo de una nueva forma microgenérica: la metamorfosis. Resulta, por lo tanto, crucial analizar cómo ha sido el proceso de recepción de la materia metamórfica desde la época helenística a la época imperial, de ahí la propuesta de un estudio muy concreto y bien delimitado sobre cómo se ha realizado dicho proceso de recepción del microgénero primero en los *Parallela minora* y en el *De fluiis* del ps.-Plutarco, así como en episodios seleccionados de los *Moralia*, el *Erótico* o *Narrationes amatoriae* de Plutarco y sobre el uso y la función que el verdadero Plutarco le otorga a la metamorfosis en algunos de sus opúsculos.

Se pueden leer entonces en los *Parallela minora* metamorfosis de objetos como el altar del rey Midas en *Par. min. 5A* (*Mor. 306E-F*) o la desaparición del adivino Anfiarao y la transformación de su lanza en laurel en *Par. min. 6A* (*Mor. 307A*), catasterizaciones como las de Erígone y Canícula o los nietos de Saturno en *Par. min. 9B* (*Mor. 307E-F* y *Mor. 308A*), sustituciones en contextos metamórficos como el caso de Ifigenia o la hija de Metelo en su historia paralela (*Par. min. 14 = Mor. 309A-B*), metamorfosis fitológicas como la de Esmirna (*Par. min. 22A = Mor. 310F-311A*) o divinizaciones en las historias de Rómulo (*Par. min. 32B = Mor. 313D*) o Eveno (*Par. min. 40A = Mor. 315E*)<sup>900</sup>. No obstante, igual de interesante es la inclusión de metamorfosis en los *Parallela minora* como la evitación de este tipo de mitos. Nos referimos aquí a que el ps.-Plutarco no solo recoge la tradición helenística en cuanto a la preferencia por relatos sobre transformaciones, sino que, como hacen algunos autores helenísticos<sup>901</sup> construye una historia que aparenta por su estructura narrativa que finalizará con el cambio prodigioso de alguno de los protagonistas, pero que en realidad termina con un final evemerizado (*Par. min. 13A*<sup>902</sup> = *Mor. 308F* o *Par. min. 21A = Mor. 310E*).

El primero de los *parallela* que proponemos analizar en estas páginas trata sobre el origen del *lacus Curtius*<sup>903</sup> en la *narratio* romana y el origen del altar dedicado a Zeus Ideo en la historia griega. Bien es cierto que el ps.-Plutarco suele recrear a partir del mito griego la leyenda romana, es decir, que en primer lugar se ofrece la historia griega y luego el paralelo romano correspondiente. Sin embargo, parece que en *Par. min. 5* (*Mor. 306E-307A*), el autor del opúsculo hila la historia griega a partir de diferentes leyendas romanas sobre el origen de dicho *lacus Curtius* que se encontraba en el foro romano. Así, la *narratio* paralela (*Par. min. 5B = Mor. 306F-307A*) cuenta que Júpiter (διὰ μῆνιν Ταρσίου Διός) hizo fluir por medio del foro (Διὰ μέσης τῆς ἀγορᾶς) el Tíber (ῥέων ὁ Τίβερις) abriendo una gran grieta en la tierra (μέγιστον ἀπέρρηξε χάσμα). El oráculo, por su parte, predijo que todo acabaría si arrojaban lo más valioso que poseyeran (τὸ τίμιον) al abismo, pero a pesar de que arrojaban oro y plata (τῶν δὲ χρυσὸν καὶ ἄργυρον ἐμβαλόντων) solo Curtio consiguió comprender la revelación oracular y se precipitó él mismo al profundo abismo (ἔφιππον

<sup>900</sup> Manejamos, al igual que en el resto de esta Tesis, una interpretación del concepto de metamorfosis más comprensivo que ya se puede apreciar en Buxton (2009), Magnelli (2014), Rawles (2019), Lafaye (1904), Forbes Irving (1990).

<sup>901</sup> Este sería el caso, por ejemplo, del episodio metamórfico de Tiresias y Acteón o Cirene en el himno quinto y segundo de la colección de Calímaco respectivamente, la leyenda de las islas Equínades o Plotas en las *Argonáuticas* o el relato parteniano de Alcínoe (*Parth. 27*).

<sup>902</sup> Sobre el caso de Yole, cf. Ibáñez Chacón, 2010, pp. 287-333.

<sup>903</sup> El *lacus Curtius* es un espacio monumental situado en el Foro romano y sobre el que los antiguos concedieron numerosas explicaciones. Dicho lugar recibía cierta veneración en la Antigüedad como demuestran los testimonios directos de Tito Livio (7.6), Varrón (*LL* 6.148-150), Suetonio (*Aug.* 57.1), Ovidio (*Fast.* 6.403-404), Dionisio de Harlicarnaso (1.42), Dion Casio (frg. 7.69), Plutarco (*Galb.* 31) o el propio ps.-Plutarco (*Par. min.* 5). Cf. Giuliani (1993, pp. 166-167).

ἑαυτὸν ἔρριπεν εἰς τὸ χάσμα), salvando a los ciudadanos (τοὺς οἰκείους ἐξέσωσε τῶν κακῶν), ya que la vida es el bien máspreciado que existe (λογισάμενος τὴν ψυχὴν τιμιωτέραν).

Como ocurre en otras de las historias, el autor parece reelaborar los datos míticos para que encajen debidamente ambas *narrationes* y se aprecien a simple vista los *parallela* entre ellas, de ahí que entonces Ibáñez Chacón proponga que *Par. min. 5A* no sea más que una “fabricación del compilador a partir de la anécdota romana”, que refería los elementos tópicos de la tradición mitológica-literaria del rey Midas<sup>904</sup>. Sin embargo, uno de estos elementos tópicos del mito de Midas, a saber, el componente metamórfico, está presente en el relato griego pero es eliminado por completo en el paralelo romano. Es precisamente en la metamorfosis donde reside la mayor diferencia entre ambas historias. La leyenda refiere cómo en Celenas, una ciudad que se encontraba al sur de Frigia (πόλιν τῆς Φρυγίας), tiene lugar un hecho asombroso: la aparición de un enorme abismo con agua (χάσμα μεθ’ ὕδατος γενόμενον) que provocó la destrucción de casas y ciudadanos (πολλὰς οἰκίας ἀντάνδρους εἰς τὸν βυθὸν εἴλκυσε). El rey de la ciudad, Midas, conocido por su riqueza, es auxiliado por el oráculo que le requería que arrojara en dicha grieta su bien máspreciado (τὸ τιμιώτατον), de ahí que precipitara gran parte de sus riquezas (ὁ δὲ χρυσὸν καὶ ἄργυρον ἐμβαλὼν) en vano (οὐδὲν ἐβοήθησεν). Es el hijo del rey, Ancuro, quien, al modo de Curtio en la *narratio parallela*, comprende el designio oracular (λογισάμενος μηδὲν εἶναι τιμιώτερον ἐν βίῳ ψυχῆς ἀνθρωπίνης) y, tras despedirse de su padre Midas y de su esposa Timotea (δοὺς περιπλοκὰς τῷ γεννήσαντι καὶ τῇ γυναικὶ Τιμοθέᾳ), se arrojó de nuevo montado a caballo al abismo (ἔφιππος εἰς | τὸν τόπον τοῦ χάσματος ἠνέχθη). Midas, una vez que se cerró la grieta, honró a Zeus Ideo con un altar que él mismo hizo de oro con su mano (χρύσειον βωμὸν ἐποίησεν Ἰδαίου Διὸς ἀψάμενος τῇ χειρὶ) y precisamente este altar, rememorando lo acontecido, se convierte una vez al año en piedra (λίθος γίνεται) y retorna a su forma dorada (χρύσειος ὄραται) poco tiempo después (τῆς δὲ ὀρισμένης προθεσμίας παρελθούσης).

La tradición mitológica-literaria de Midas comienza en la época clásica con Aristóteles, quien ofrece la referencia a la historia del rey frigio más antigua que se conserva. Así, Aristóteles en *Pol. 1.9.1257b16* menciona tanto el poder de transformar en oro todo lo que tocaba el rey con su mano como su muerte a causa de este mismo don. En el ámbito de la historiografía, destacamos también el testimonio de Teopompo (*FGrHist 115 F 75*) y en el género mitográfico a Conón (*Narr. 1*)<sup>905</sup> o la obra del propio Plutarco donde se refiere en más de una ocasión al mito del rey Midas en

<sup>904</sup> Ibáñez Chacón, 2014, p. 187. Lo mismo ocurre, según Ibáñez Chacón, en la historia de Anfiarao (*Par. min. 6A*), a saber, cómo el abismo se tragó al héroe Anfiarao y cómo, a partir de este hecho, surgió la ciudad de Harma.

<sup>905</sup> En el caso latino, hay que señalar las referencias de Cic. *Div. 1.78*, 8-13, Ou. *Met. 11.85-193*, Hyg. *Fab. 191* o Val. Max. 1.6.2.

*Cons. ad Apoll.* 115B-E y el ps.-Plutarco en *Fluu.* 10 (*Mor.* 1156A-D)<sup>906</sup>. A simple vista, parece que el mito de Midas no está documentado dentro del catálogo temático de la metamorfosis propio de los autores helenísticos, debido al escaso número de citas que se conservan de la leyenda en esta época. No obstante, habríamos de tener en cuenta que el propio Conón es considerado uno de los mitógrafos helenísticos por excelencia de cuyas historias bebieron numerosos autores griegos y latinos durante la época imperial. Bien es cierto que la versión sobre Midas que leemos en el ps.-Plutarco difiere de la relatada por Conón por la secuencia narrativa propuesta por el mitógrafo: el descubrimiento del tesoro que convierte a Midas en un hombre rico, el hecho de que fuera estudiante del héroe Orfeo en Tracia, Midas como rey de los brigios, el encuentro con Sileno, su capacidad metamórfica, la migración de los brigios o la racionalización de las orejas de Midas<sup>907</sup>.

El ps.-Plutarco, por su parte, como hemos leído, sitúa la historia en Frigia, más concretamente en la ciudad de Celenas (actual Dinêr) de la que era rey Midas. Allí cuenta cómo ocurrió una gran catástrofe y la intervención del elemento oracular para salvar la ciudad. Así, de acuerdo con el carácter tradicional de Midas (ávaro y materialista), arroja solo oro y plata a la grieta y es su hijo Ancuro quien realmente se sacrifica por el resto de ciudadanos suicidándose. El componente metamórfico en este caso viene dado por la creación de un altar dorado que se torna en piedra en la época del año en la que se produjo la catástrofe. Y es precisamente la metamorfosis del altar y así como la capacidad metamórfica del personaje mitológico en cuestión, Midas, el nexo de unión entre ambos relatos, el del ps.-Plutarco y el de Conón. Por tanto, el hecho de que no sea, aparentemente, la leyenda del rey Midas una temática preferida en la época helenística no implica consecuentemente que hubiera una fuente de la que bebió el propio Conón o, más tarde, Ovidio o el ps.-Plutarco. Ovidio, por ejemplo, sitúa también el relato en la región de Frigia, cuenta el rapto de Sileno, menciona la transformación del agua en oro y ofrece una *amplificatio* del episodio de las orejas de asno (*Met.* 11.92-174). Brown afirma que Ovidio, al igual que Conón, unieron el relato de la prodigiosa capacidad de Midas con la historia del rapto de Sileno y, por tanto, “at the base of both accounts may lie a common, probably Hellenistic, source”<sup>908</sup>, de la cual, junto con Ovidio y Conón, podría haber bebido el autor para la recreación de su *narratio*. Bien es cierto que no se puede

---

<sup>906</sup> Otras fuentes son Ael. *NA* 13.1, Polyaen. 7.5, Iust. 2.7.5-14, Arr. *An.* 2.3.2-6, Zen.Par. 4.46, DServ. *Aen.* 10.42; Seru. *Buc.* 6.26 (Theopomp. frg. 4 Giannini), *Sch. Ar. Pl.* 287 o Fulg. *Myth.* 2.10, 3, 9.

<sup>907</sup> Ibáñez Chacón (2014, p. 190) afirma que la historia griega cuenta un relato sobre Midas no conservado por otros autores —lo que no quiere decir que esté inspirado en otros autores— y que se caracteriza por “hechos fabulados” que acaban convirtiéndose en “tópicos y proverbios”, sobre todo, la figura de Sileno, la capacidad metamórfica del rey y el relato final de las orejas de asno. Así, el mito, según Pellizer (1991, pp. 94-109), queda resumido “in un contesto di riflessione sapienziale”, concretado en el motivo de “il bene più prezioso”.

<sup>908</sup> Brown, 2002, p. 55. Más referencias a la capacidad metamórfica de Midas la ofrece el ps.-Plutarco también en otro de sus tratados *fluu.* 10.1 (*Mor.* 1156A-B). Cf. también X. *An.* 1.2.7.

demostrar quiénes fueron las otras fuentes helenísticas de Ovidio o del ps.-Plutarco para este mito, al no tener ningún testimonio sobre él en otras fuentes helenísticas, más allá de la cita ofrecida por el autor del opúsculo sobre que el relato está tomado de unas supuestas *Metamorfosis* de Calístenes (ὡς Καλλισθένης ἐν δευτέρῳ Μεταμορφώσεων). Pero, tanto la mención de un autor y de unas *Metamorfosis*, así como la hipótesis de un testimonio perdido helenístico sí cobraría mayor fuerza a partir de la comparación del episodio metamórfico de Midas con otros relatos sobre metamorfosis de época helenística, que sí se han conservado hasta nuestros días. Con esta reflexión queremos aludir a la importancia que, de cara al análisis literario tiene el par forma-contenido, cuyas características son, en su mayor parte, homogéneas en todos estos relatos prodigiosos propios de la tradición metamórfica.

En cuanto al contenido metamórfico, ya el propio Plutarco y, por ende, también el ps.-Plutarco se encargan de incluir en sus respectivos tratados todo tipo de transformaciones, ya sean metamorfosis fitológicas, zoológicas, mineralizaciones, divinizaciones e incluso catasterismos. En cambio, ningún personaje de los que incluye, en concreto, el ps.-Plutarco en *Par. min.* 5A (*Mor.* 306E-F) se metamorfosea, pero sí trueca o modifica la naturaleza de un objeto: el altar dedicado a Zeus Ideo que cambia de piedra en oro. El ps.-Plutarco escoge aquí la metamorfosis de un objeto, temática que, a pesar de ser menos frecuente, sí está recogida en la literatura helenística y anterior. De hecho, Forbes Irving indica que una de las obras con más repercusión en las *Metamorfosis* de Ovidio, *Heteroioumena* de Nicandro de Colofón, incluía transformaciones en animales al igual que de objetos<sup>909</sup>. Por ello, no se debería descartar a Nicandro como otra de las fuentes a las que pudo acudir el ps.-Plutarco a modo de inspiración. Esto no pretende sugerir que Nicandro relatara en algunas de sus composiciones el mito de Midas tal cual se puede leer en el ps.-Plutarco, pero sí pudo inspirarse en *narrationes* asombrosas de objetos que estuvieran presente en los *Heteroioumena*. Además, Nicandro no fue el único autor que hizo uso de este tipo de relatos, sino también poetas anteriores a él. Ya hemos estudiado en esta Tesis que otro autor helenístico, Apolonio de Rodas, en la *Fundación de Náucratis*, cuenta cómo Apolo, castigando al marinero Pómpilo por salvar a Ocírroe de la inminente violación del dios, petrifica la nave y luego transforma a Pómpilo en el llamado pez piloto o bien el pasaje de la metamorfosis del terrón divino de Eufemo, entregado al héroe por el propio Tritón, que será metamorfoseado, primero en un contexto onírico en una mujer, y posteriormente en la formación geológica Calista-Tera<sup>910</sup>. Asimismo, la metamorfosis de objetos, en concreto, el caso de la petrificación se puede retrotraer incluso a

---

<sup>909</sup> Forbes Irving, 1990, p. 19.

<sup>910</sup> *Vid. supra* apartados III 4.1.12 y III 4.4 de esta misma Tesis.

Homero, ya que en la *Odisea* es Posidón quien se encarga de petrificar la nave de los feacios (13.159-169), de nuevo otro castigo o advertencia divina. En el caso latino, Ovidio en los episodios míticos sobre Teseo relata que los huesos de Escirón, personaje mitológico que, subido a una roca, obligaba a los viajeros a que le limpiaran los pies para después arrojarlos al mar, terminaron convertidos en la roca (*Met.* 7.443 ss.).

Todos estos relatos tienen varias características en común, a saber, la metamorfosis y el final etiológico, como las llamadas rocas esciras (*aition* natural-geográfico), el origen del pez piloto (*aition* sobre la naturaleza) o el origen de la isla Calista (*aition* natural-geográfico). A pesar de que son todos estos episodios metamorfosis en contextos narrativos diferentes, la conexión etiológica del relato de Midas sugiere un sentido religioso o, incluso, cultural del pasaje. En cuanto a la petrificación de las naves, bien de Pómpilo, bien de los feacios, la divinidad se manifiesta a través de la metamorfosis para castigar a los mortales por sus actos impíos, y en el caso de la isla Calista para ayudar a los Argonautas, sobre todo a Eufemo y sus descendientes que habitarán la isla. Aunque para Forbes Irving el “rol of the petrified object is of little importance”<sup>911</sup>, en el contexto de los relatos de metamorfosis sí que tiene cierta trascendencia, porque la divinidad es la que lleva a cabo la transformación, bien para castigar, salvar o ayudar a los mortales y consigue hacer de ese objeto un recuerdo imperecedero de la intervención divina. Y es esta misma idea la que desprende ahora de la creación y el dorado del altar de Midas, pues el objeto es el motivo principal de la historia, mientras que el episodio de la grieta es aquí accesorio e introductorio. Así, como también expone Ibáñez Chacón, a pesar de que la narración romana se aleja del aura fabulosa de la historia, conservando solo la grieta del foro que arrastraba las casas de los ciudadanos hacia el abismo, sí se mantiene un relato etiológico sobre el *lacus Curtius*. En cambio, el final etiológico de la *narratio Graeca* incrustada en una historia de metamorfosis “desvía la etiología hacia un elemento religioso relacionado con la divinidad que interviene en ella: el altar de Zeus Ideo”<sup>912</sup>. Es la metamorfosis, a la que precisamente se añaden otros elementos prodigiosos, la que le sirve al ps.-Plutarco para finalizar el *aition* cultural que explica el origen de la celebración del sacrificio del hijo de Midas, Ancuro, y cómo el altar en el que se realiza dicha celebración torna en oro o piedra dependiendo de la época del año.

En lo que respecta a la cita del ps.-Plutarco, sería un tal Calístenes en el libro segundo de sus *Metamorfosis* de quien el autor toma esta increíble historia. Sin embargo, no se puede saber con certeza si este Calístenes y sus *Metamorfosis* existieron realmente o es una mera invención propia

---

<sup>911</sup> Forbes Irving, 1990, p. 9.

<sup>912</sup> Ibáñez Chacón, 2014, p. 192.

del ps.-Plutarco. Ibáñez Chacón subraya además que, aunque es muy difícil saber de su existencia, es mucho más complejo dilucidar, por ejemplo, si sus *Metamorfosis* serían en prosa o en verso<sup>913</sup>. Lo que sí sugiere es que la referencia se mantiene igual en la antología de Estobeo y que el ps.-Plutarco rompe “la monótona tipología de las citas en el compendio”, es decir, “no presenta el habitual título en -ικά del resto de citas”<sup>914</sup>, a pesar de que él mismo afirma que “el contenido exacto de la *narratio* tenga poco que ver con la temática general de los poemas de metamorfosis helenísticos”<sup>915</sup>. Lafaye, en cambio, baraja diferentes hipótesis y asegura que está claro que no se trata de Calístenes de Olinto, discípulo de Aristóteles, al que los antiguos suelen atribuirle obras apócrifas. Ahora bien, sugiere Lafaye que quizá el ps.-Plutarco tomó por auténticas obras que no lo fueron y que, de todas formas, no sería necesario, en absoluto, concederle a este Calístenes la autoría de la obra, sino que podríamos estar ante otro Calístenes, esta vez, de Síbaris. Justifica esta hipótesis en que Síbaris es una localidad que se encuentra en la región de Calabria y es bien sabido que, al menos, Plutarco vivió allí en la época del emperador Trajano<sup>916</sup>. Si debemos confiar en la veracidad de la cita, estaríamos ante otro autor de *Metamorfosis*, según Lafaye, ya de época imperial, porque debía conocer la historia de Curtio narrada en Varrón (*LL* 5.148) y en Tito Livio (7.6). No obstante, pensamos que la cuestión no radica solo en demostrar la existencia tanto del autor como de la obra. De hecho, no podemos asegurar tampoco con total certeza que estos autores no existieron, sino que quizá tenemos que centrarnos ya no solo en el propio autor o en la obra en cuestión, sino en el hecho de que el ps.-Plutarco afirme que este relato sobre Midas aparecía ya en una obra llamada *Metamorfosis*. Es este dato el que aporta relevante información sobre la importancia y repercusión de las colecciones de metamorfosis de origen helenístico como género literario en sí mismo en la Antigüedad.

Metamorfosis, paradoxografía, (pseudo-)historia, elementos propios de la poesía fundacional o etiológica son algunos de los géneros o microgéneros literarios a los que el ps.-Plutarco recurre para la composición de sus breves narraciones paralelas, relacionadas con la mitología, las leyendas e incluso la historia y etnografía de distintos lugares del mundo antiguo. Así pues, aunque el relato metamórfico del altar de Midas no sea una constante en la temática propia del helenismo —como sí lo es, por ejemplo, el mito de Níobe, la leyenda de Aedón y Filomela o los

---

<sup>913</sup> Ibáñez Chacón, 2014, p. 193.

<sup>914</sup> La mayoría de los nombres de las obras que el ps.-Plutarco cita al final de las *narrationes Graecae* terminan en -ικά e. g. Ἰταλικά, Περσικά o Σικελικά. Sin embargo, hay ocasiones en las que varía como ocurre aquí con las *Metamorfosis* de Calístenes o, en otros relatos, con las *Metamorfosis* de Teodoro o las *Ktiseis* de Trisimaco.

<sup>915</sup> Ya hemos comentado en estas páginas que, a pesar de que no se conserven más autores helenísticos que traten esta metamorfosis, el ps.-Plutarco sí que fija la historia dentro del molde prototípico del microgénero de la metamorfosis de la época helenística, bien en los motivos del argumento, bien en la forma y estructura del relato.

<sup>916</sup> Lafaye, 1904, p. 27.



catasterimos—, la forma en la que el ps.-Plutarco ha construido el relato sí tiene una incuestionable base helenística como evidencia en primer lugar la fusión de géneros o formas microgenéricas. En cuanto al contenido de *Par. Min.* 5A, ya hemos comentado más arriba la inclusión de objetos transformados en las propias colecciones de metamorfosis de la época helenística como es el caso de Nicandro o también la del propio Apolonio de Rodas, que incluye en sus *Argonáuticas* además la conversión del carnero en oro a manos del dios Hermes (A.R. 2.1144-1145: τὸν ῥα χρύσειον ἔθηκεν Ἑρμείας). Pero el motivo de la muerte o suicidio para salvar la ciudad de cualquier mal también se puede leer con cierta frecuencia en historias metamórficas. Este sería el caso de las hermanas Metíoque y Menipe, hijas precisamente de otro personaje catasterizado Orión, historia narrada por Antonino Liberal (Ant.Lib. 25), que, de acuerdo con la *manchette* del códigoice Heidelbergense, ya se encontraba en el libro IV de *Heteroioumena* de Nicandro o también en el primer libro de los *Eroia* de Corina. Así, el relato se centra en dos hermanas que aceptan su propia muerte para salvar a su región, ahora Beocia, de la epidemia (25.3.4-5: τὸν ὑπὲρ ἀστῶν θάνατον ἐδέξαντο). Se suicidan clavándose un objeto punzante en la clavícula y la garganta (25.3.7-8: ἐπάταξαν ἑαυτὰς τῇ κερκίδι παρὰ τὴν κλεῖδα καὶ ἀνέρρηξαν τὴν σφαγὴν), pero los dioses infernales Hades y Perséfone se compadecen de las jóvenes (25.4.2: οἰκτεῖραντες), hacen desaparecer sus cuerpos (25.4.3: τὰ μὲν σώματα τῶν παρθένων ἠφάνισαν) y, como compensación, las convierten en estrellas, es decir, son catasterizadas (25.4.3-4: ἀντὶ δ' ἐκείνων ἀστέρας ἀνήνεγκαν ἐκ τῆς γῆς). Tras ello, las gentes del lugar erigen un templo a las jóvenes (25.5.2-3: ἱερὸν ἐπίσημον τῶν παρθένων τούτων) y hacen ofrendas todos los años (25.5.2-3: καὶ αὐταῖς καθ' ἕκαστον ἔτος κόροι τε καὶ κόραι μελίγματα φέρουσιν). Antonino Liberal ofrece además otra *narratio* procedente del libro IV de las *Metamorfosis* de Nicandro que sigue el mismo patrón de contenido (Ant.Lib. 27). En esta ocasión es Ifigenia la que consiente finalmente el sacrificio para salvar de alguna manera la empresa de los griegos contra Troya. No obstante, Ártemis se compadece de la joven y la hace desaparecer (27.3.1-2: Ἄρτεμις δὲ ἀντὶ τῆς Ἰφιγενείας παρὰ τὸν βωμὸν ἔφηνε μόσχον). Luego, refiere el compilador, siguiendo a Nicandro si confiamos en la veracidad de la cita del escolio al margen, que la propia diosa la metamorfoseó en una divinidad (27.4.3-4: καὶ ἀλλάξασα ἐποίησεν αὐτὴν ἀγήρων καὶ ἀθάνατον δαίμονα) llamada Orsiloquia, precisamente un epíteto cultural de Ártemis (27.4.4-5: καὶ ὠνόμασεν ἀντὶ τῆς Ἰφιγενείας Ὀρσιλοχίαν)<sup>917</sup>.

Ahora bien, en el relato del ps.-Plutarco no es Ancuro, el hijo de Midas, quien se sacrifica por la ciudad, el que sufre la metamorfosis en su propio ser, como sí le ocurre a Metíoque, Menipe o

<sup>917</sup> Cf. *supra* el apartado II 2.2 de esta misma Tesis.

a Ifigenia, pero en las tres narraciones la metamorfosis es la que guía el final del relato y da lugar a los distintos *aitia* culturales relacionados a su vez con un lugar y con las costumbres procedentes de cada región, Beocia (Ant.Lib. 25), Léucade (Ant.Lib. 27)<sup>918</sup> o, en el caso del ps.-Plutarco, la ciudad de Celenas (*Par. Min.* 5A). Así, en Beocia se realizan ofrendas anuales a las hijas de Orión en el templo erigido para ellas, en Léucade se conoce a Ifigenia como Orsiloquia y, aunque no se especifique en la *narratio*, al ser considerada una divinidad se le rendiría culto al igual que al resto de divinidades. Por último, en Celenas también se conmemora la efeméride de Ancuro con la metamorfosis en oro del altar: objeto de culto dedicado a Zeus.

En cuanto a la forma de la *narratio Graeca*, más allá de la autenticidad del propio opúsculo, sí que hay unanimidad en la similitud entre *Parallela minora* y los géneros literarios de la época helenística. En concreto, Ibáñez Chacón afirma que se tiende a relacionar esta obra con la “narrativa helenístico-imperial de tema mitográfico, folclórico y novelesco, pero que, por su contenido trágico y truculento, se debe concretar en el subgénero de los ἐρωτικά παθήματα”<sup>919</sup>. Menciona asimismo que el opúsculo se asemeja a la obra de Antonino Liberal o Conón “no sólo en relación con los argumentos erótico-trágicos, sino también en cuestiones de lengua, estilo y estructura narrativa, todo enfocado hacia la ἀφέλεια”. Si ponemos en relación todas estas características también con el microgénero de la metamorfosis, destacan sin duda en el opúsculo la simplicidad y la brevedad en la descripción del hecho prodigioso. El ps.-Plutarco solo dedica una breve línea para describir el momento preciso de la transformación (χρύσειον βωμὸν ἐποίησεν Ἰδαίου Διὸς ἀνάμενος τῆ χειρὶ), como ocurre en numerosos otros textos en los que se insertan en las secuencias narrativas las metamorfosis de distintos personajes mítico-legendarios. A modo de ejemplo, señalamos la metamorfosis zoológica de Apolo en Calímaco, *Ap.* v. 66 (κόραξ ἠγήσατο), la fluidificación de Clite en las *Argonáuticas* de Apolonio (1.1068: πάντα τάγε κρήνην τεῦξαν θεαί), la mineralización de Níobe en *APL.* (A) 132 (Theodorid. 18 G.-P.) a través de la forma πετροῦται (v. 6), la metamorfosis fitológica de Dafne en Parth. 15 (γενέσθαι τὸ δένδρον), o la transformación de Filomela en Pausanias (10.4.9: τῆι Φιλομήλαι καὶ ὄρνιθι οὔσηι), ahora como ejemplo de literatura griega imperial. La brevedad e inmediatez en la descripción del proceso de metamorfosis son dos

---

<sup>918</sup> Habría de señalarse aquí la concentración etiológica en Ant.Lib. 27. Antonino Liberal ofrece, en primer lugar, el *aition* relacionado con el nombre de la región de Táuride. Expone que la diosa Ártemis, en honor al toro con el que sustituyó a Ifigenia en el altar de Aúlida, llamó a este pueblo Táurica (27.3.4: καὶ τὸ μὲν ἔθνος ἐκεῖνο τῶν νομάδων ἐκάλεσε Ταύρους). Además, el final del relato concluye con otro *aition*, esta vez cultural, ya que explica el porqué se conoce allí a Ifigenia como Orsiloquia. Dice así que Ártemis la transformó en una divinidad, ἀγήρων καὶ ἀθάνατον δαίμονα, y le concedió ese nombre, epíteto cultural de la diosa. Sin embargo, se debe tener también en cuenta que el escoliasta de Licofrón ofrece otra versión de la metamorfosis de Ifigenia. Según este (*Sch. Lyc.* 183), la joven no fue metamorfoseada en una divinidad, sino en una osa o en un toro, lo que igualmente daría lugar al *aition*.

<sup>919</sup> Ibáñez Chacón, 2014, p. 108.

características cruciales que se aprecian tanto en la prosa como en la poesía helenística e imperial. Además, el ps.-Plutarco emplea el mismo tipo de léxico y estructuras sintácticas que el resto de autores cuando introducen en su obra mitos metamórficos. En este caso, el autor del opúsculo emplea para el pasaje de Midas ποιέω con doble acusativo en χρύσειον βωμὸν ἐποίησεν, y, además, informa al lector de cómo el rey frigio consigue realizar este prodigio, es decir, ἀψάμενος τῆ χειρί. El instrumento mediante el cual se lleva a cabo la transformación está aquí explícito como se puede leer en otros autores helenísticos como Nicandro y sus *Heteroioumena*, atestiguados en la colección de Antonino Liberal, Calímaco, Apolonio e incluso el propio Homero. Destacamos entonces aquí a modo de analogía con el pasaje pseudo-plutarqueo las manos de Apolo o de Zeus en Ant.Lib. 4.7 (ἀψάμενος αὐτοῦ τῆ χειρί) y Ant.Lib. 6.3 (ἀμφοτέραις ταῖς χερσίν), el caduceo de Hermes en Ant.Lib. 10.4 (ἀψάμενος τῆ ῥάβδῳ) y Ant.Lib. 23.6 (ἐρράπισεν αὐτὸν τῆ ῥάβδῳ), la varita de Ártemis en Ant.Lib. 2.7 (ἀψαμένη ῥάβδῳ) o el cetro de Rea en Calímaco *Iou*. 31 (σκήπτρῳ)<sup>920</sup>.

La siguiente *narratio* que contiene metamorfosis y otros hechos prodigiosos en los *Parallela minora* es *Par. min.* 6A (*Mor.* 307A). El relato se centra en la figura del adivino Anfírao durante la guerra de los siete contra Tebas, temática conocida ya desde la época homérica, de acuerdo con Crespo Güemes<sup>921</sup>. Así el pasaje griego refiere que Polinices y los capitanes argivos disfrutaban de un banquete durante la guerra de Tebas y un águila descendió y se llevó la lanza del adivino Anfírao (ἀετὸς καταπτὰς τὸ Ἀμφιάρεω ἐβάστασε δόρυ εἰς ὕψος). Sin embargo, el águila deja caer la lanza (καὶ εἶασε) y esta se convirtió entonces en un laurel (ἐν γῆ δάφνη ἐγένετο). Precisamente en ese mismo lugar se abrió la tierra, durante la batalla, y se tragó a Anfírao y su carro (κατ' ἐκεῖνο κατεπόθη ὁ Ἀμφιάρεως <αὐ>τῷ ἄρματι), de ahí el nombre de la ciudad fundada Harma (ἔνθα νῦν πόλις Ἄρμα καλεῖται).

La huida del adivino a la ciudad de Tebas formaría ya parte de las obras *Tebaida* o *Erifila* de Estesícoro. También es un argumento común en la poesía lírica de la mano de Píndaro pues lo menciona varias veces a lo largo de su obra (e. g. *N.* 9.24 ss.; 10.8 ss.). Cuenta así el poeta que Zeus abrió la tierra con el rayo y ocultó a Anfírao para que no fuera asesinado por Periclímeno. No hace ninguna referencia más explícita a la metamorfosis, pero sí que señala que este suceso fue un espantoso prodigio divino. Esquilo y Eurípides incluyen en sus respectivas tragedias la figura de Anfírao. En las *Suplicantes*, por ejemplo, Eurípides realiza un elogio del adivino en el que cuenta cómo los dioses lo hundieron vivo en la tierra (vv. 925-927). En la época helenística se puede leer un fragmento del *Tracio* de Euforión de Calcis que parece aludir a la huida de Anfírao (frg. 23 P. =

<sup>920</sup> Otros casos, ahora recogidos en la epopeya homérica, son Circe (*Od.* 10.238 y 319) o Atenea (*Od.* 13.429; 16.172).

<sup>921</sup> Crespo Güemes, 1996, p. 66.

30 A.-H. & C.). En la prosa, Diodoro Sículo (4.65.8) sobre la muerte de este personaje relata que cayó en la sima con su carro y desapareció (Ἀμφιάραος δὲ χανούσης τῆς γῆς ἐμπεσὼν εἰς τὸ χάσμα μετὰ τοῦ ἄρματος ἄφαντος ἐγένετο) igual que Apolodoro (3.79.3-5), quien sostiene que también el auriga del carro sufrió la desaparición (ὁ δὲ σὺν τῷ ἄρματι καὶ τῷ ἠνιόχῳ Βάτωνι, ὡς δὲ ἔνιοι Ἐλάτωνι, ἐκρύφθη) y su posterior divinización: καὶ Ζεὺς ἀθάνατον αὐτὸν ἐποίησεν. Todos estos elementos paradoxográficos y metamórficos evidencian que el ps.-Plutarco habría manejado las fuentes que narraban esta leyenda. Más tarde, Pausanias detalla un poco más el lugar del episodio mítico. Refiere así cómo se traga la tierra al adivino (no especifica qué dios ejecuta el prodigio), cerca de la ciudad de Harma y que, tras ello, lo consideran un dios al que incluso le dedican un santuario (1.34.1-5). Parece evidente entonces que ya Pausanias conocía la adaptación pseudo-plutarquea del relato. Sobre la versión del autor del opúsculo, Ibáñez Chacón afirma que esta “presenta algunas secuencias peculiares que, no obstante, tienen su origen en la tradición mitopoética, insertándose en los relatos etiológicos y de «metonomasias» (cambios de nombre) propios del discurso historiográfico o mitográfico y que, en última instancia, remontan a la antigua prosa logográfica y su búsqueda del concepto de «lo primero»”<sup>922</sup>. A esto habríamos de añadir entonces también la metamorfosis como elemento esencial que abre paso a la finalización etiológica del pasaje.

Los capitanes que iban contra Tebas, liderados por Polinices, estaban disfrutando del banquete cuando ocurre el primer prodigio, a saber, la aparición de un águila que se llevó la lanza precisamente de Anfiarao y la deja caer desde las alturas (ἀετὸς καταπτὰς τὸ Ἀμφιάρεω ἐβάστασε δόρυ εἰς ὕψος καὶ εἴασε). Esta lanza además se convierte en laurel (τὸ δὲ παγὲν ἐν γῆ δάφνη ἐγένετο) y, en ese mismo lugar, se abrirá la tierra al día siguiente para arrastrar a Anfiarao. No son solo hechos increíbles, es decir, enmarcados exclusivamente en lo paradoxográfico, sino de pasajes relacionados muy estrechamente con la metamorfosis. En primer lugar, es bien sabido que el águila es el animal consagrado a Zeus y que, en numerosas ocasiones, el Olímpico se transforma en dicho animal para llevar a cabo sus planes, de manera que se puede interpretar aquí que es el propio Zeus el que permite o concede la transformación de la lanza, metamorfosis que, por otra parte, no está atestiguada en el resto de fuentes<sup>923</sup>.

Bien es cierto que no es Zeus la única divinidad protagonista del pasaje sino que Apolo, como dios oracular, también se manifiesta en tanto que la lanza se transforma, por voluntad de

---

<sup>922</sup> Ibáñez Chacón, 2014, p. 197.

<sup>923</sup> Ibáñez Chacón (2014, p. 203) afirma que se pueden leer diferentes versiones de un mito e incluso innovaciones — como parece que ocurre aquí— respecto a “la tradición mitopoética” y que “es precisamente en las narraciones de tema histórico romano donde mayor libertad de invención se permite el autor para poder casar la historia con el mito”.

Zeus, en un laurel, símbolo de Apolo. Ibáñez Chacón ya puso de manifiesto que el ps.-Plutarco hace alusión aquí al pasaje homérico *Od.* 15.244-248, en el que se relaciona a Apolo y Zeus, dos divinidades oraculares, con el personaje Anfiarao<sup>924</sup>. No podemos hablar aquí solo de simples portentos (τέρατα), sino de metamorfosis en un contexto relacionado con el ámbito de la mántica, ya que aparece, por una parte, el águila —bien como mensajero de Zeus o como alusión del propio Zeus metamorfoseado— y la lanza de Anfiarao que sufre un cambio en su naturaleza. Así la metamorfosis del objeto, la lanza en este caso, adelanta al lector que algo más va a ocurrir: la desaparición de Anfiarao. Podríamos estar incluso aquí ante otra forma de metamorfosis, el motivo de la sustitución, ampliamente recogido en obras metamórficas, ahora de Anfiarao por el laurel, que procedía precisamente de su lanza<sup>925</sup>. La inclusión del laurel sirve entonces para varias cuestiones dentro de la *narratio*, bien como antecedente o aviso de la sustitución como metamorfosis del personaje, bien como conexión entre Anfiarao y Apolo, no solo en el ámbito de la mántica, sino también en el ámbito de las fundaciones. Habríamos de señalar entonces que Apolo es igualmente alabado como fundador y creador de ciudades y que, al igual que ocurre en este relato, el elemento metamórfico, la fundación de una ciudad y la figura divina de Apolo están estrechamente relacionados. Solo hay que pensar en el *Himno a Apolo* calimaqueo (*Ap.* vv. 65-68). Aquí Calímaco, tras realizar la invocación al dios, se dispone a enumerar las distintas hazañas de Apolo y una de ellas es la fundación de la ciudad de Cirene. Así, el dios, metamorfoseado en un cuervo, guía a Bato y le indica el lugar exacto donde debían asentarse:

Φοῖβος καὶ βαθύγειον ἐμὴν πόλιν ἔφρασε Βάττω  
καὶ Λιβύην ἐσιόντι κόραξ ἠγήσατο λαῶ,  
δεξιὸς οἰκιστῆρι, καὶ ὤμοσε τείχεα δώσειν  
ἡμετέροις βασιλεῦσιν· αἶει δ' εὖορκος Ἀπόλλων<sup>926</sup>.

La metamorfosis le concede a Zeus primero y después a Apolo ser mediador entre el plano humano y el plano divino en la *narratio* y justifica de alguna manera el lugar donde debería fundarse la ciudad de Ἄρμα, nombre procedente del carro de Anfiarao tragado igualmente por la tierra, es decir, que la metamorfosis en forma de sustitución será un recuerdo eterno de lo que allí sucedió. Por tanto, podríamos matizar un poco más la afirmación de Ibáñez Chacón sobre la narración griega: esta “sería un relato de tipo etiológico y «metonomásico» característico del

<sup>924</sup> Ibáñez Chacón, 2014, p. 199.

<sup>925</sup> Además, el hecho de que, después de su desaparición, leamos una sustitución (laurel) — otra forma de metamorfosis — y la creación de una nueva ciudad (Harma), permite relacionar el pasaje con el testimonio del mítógrafo helenístico Apolodoro en el que expone que Anfiarao fue immortalizado por Zeus (3.79.5): καὶ Ζεὺς ἀθάνατον αὐτὸν ἐποίησεν. De forma parecida, se podría considerar la immortalización de Anfiarao, a través del elemento etiológico de fundación de la ciudad de Harma ahora en el ps.-Plutarco.

<sup>926</sup> *Ap.* vv. 65-68: “También Febo indicó mi ciudad de hondo y denso suelo a Bato y guió, como un cuervo, a su pueblo cuando entró en Libia, a la derecha del fundador, y juró que concedería murallas a nuestros reyes. Y es siempre fiel a lo jurado Apolo”. *Vid. supra* III 2.2.2.

discurso historiográfico, de la poesía etiológica y de la mitografía”, añadiendo que se trata de un episodio mítico procedente de otra forma microgenérica helenística, las *ktiseis* o fundaciones, en la que la mitografía, las metamorfosis y la etiología son elementos que se fusionan, combinan o entrecruzan en la estructura narrativa de este tipo de relatos.

Resulta entonces evidente que el ps.-Plutarco conoce bien la tradición de la poesía helenística y se encarga de hilar con mucho cuidado distintos elementos literarios propios de la poesía de este período en el que se abrían paso nuevos géneros y microgéneros, en este caso, la poesía fundacional, la etiología o la poesía de metamorfosis. Solo habría que analizar los fragmentos de *ktises* que conservamos, como los de Apolonio de Rodas, en los que, aunque el nexo de unión sea narrar el origen y la fundación de ciudades, la metamorfosis está presente de manera recurrente y es el elemento que da pie a la creación de los distintos *aitia*. Aludimos, a modo de ejemplo, al mito de la sangre de Medusa sobre el desierto de Libia y el origen de los animales venenosos en la *Fundación de Alejandría*, Pómpilo y la petrificación primero de su nave y de él mismo en el pez guía en la *Fundación de Náucratis* o la trágica historia de Bíblide y su fluidificación en la *Fundación de Cauno*<sup>927</sup>. A esto debemos añadir que en la *narratio Graeca* el ps.-Plutarco cita a un tal Trisímaco como fuente de la que tomado su relato, autor de unas *Ktiseis*, lo que encajaría a la perfección con el contenido temático, no solo por el mero hecho de la fundación de Harma en sí, sino por el estilo y estructura narrativa de estas leyendas. De nuevo, el ps.-Plutarco tampoco hace uso de un título acabado en *-ικα*<sup>928</sup>. Al igual que Ibáñez Chacón, muchos estudiosos han considerado que la cita se trata de una invención más del autor del opúsculo y, en concreto, Schlereth afirma que Trisímaco debe ser una corrupción de Lisímaco de Alejandría que escribió sobre hechos prodigiosos en Tebas<sup>929</sup>. Bien es cierto que por el contenido prodigioso la cita podría ser una corrupción —aunque el contenido dentro de la *narratio* es mucho más variado como para reducirlo exclusivamente a lo paradoxográfico—, pero no se ha conseguido explicar el segundo problema, esto es, el nombre de la obra *Κτίσεις*. Müller, en cambio, defiende que, si realmente hubiera que corregir Lisímaco por Trisímaco, la obra *Κτίσεις*, no debería considerarse corrupta. También sugiere que, en lugar de este Trisímaco, podría haber sido Pausímaco de Samos, aunque realmente no se puede saber con certeza si es el autor al que se refiere el ps.-Plutarco, [...] *Nescio*

---

<sup>927</sup> Para más detalles, véase el apartado III 4.4 de esta Tesis.

<sup>928</sup> La mayoría de las obras que cita el ps.-Plutarco como fuente de su narración tienen un título que acaba en *-ικα*, como hemos comentado ya anteriormente.

<sup>929</sup> Ibáñez Chacón, 2014, p. 203. Cf. Müller (*FHG* III, pp. 336-337) o Jacoby (*FGrHist* 382 F 1-5).

an Pausimachum quendam laudare uoluerit Plutarchus, eo loco ubi nunc corruptum exstat nomen Trisimachi<sup>930</sup>.

Ahora bien, aun si consideráramos que la cita es solo una invención más del ps.-Plutarco, el objetivo de la cita seguiría siendo el mismo: conseguir verosimilitud y peso literario. Es decir, el ps.-Plutarco podría haber inventado una fuente verosímil con la forma y el contenido de su *narratio Graeca*, lo que evidenciaría igualmente un amplio manejo de las fuentes y de los géneros literarios anteriores a él, en especial, de tradición helenística. Sin embargo, como ya comentamos más arriba, no deberíamos rechazar por completo la posible existencia de unas *Metamorfosis* de Calístenes o, en este caso, unas *Κτίσεις* de Trisímaco. La cuestión no radica solo en demostrar la existencia o no de estos autores o de sus obras, sino en el hecho de que se mencionen obras dedicadas exclusivamente a sendas temáticas, metamorfosis y fundaciones, en época del ps.-Plutarco. Todo ello evidencia la recepción y repercusión de estos novedosos microgéneros que tienen su origen en la literatura helenística y que continúan en desarrollo y extensión en el período imperial. Además, el peso de la tradición literaria no se manifiesta solo en el contenido, sino también en la forma, como el léxico y construcciones sintácticas empleadas. En cuanto a la metamorfosis, el autor del opúsculo opta por la estructura arquetípica γίγνομαι (ἐγένετο) y predicativo (δάφνη), además del uso del aoristo, recurrente en la gran mayoría de descripciones metamórficas<sup>931</sup>. En lo que respecta al elemento etiológico incluido al final del relato, destacamos que mantiene la oración de relativo (ἐνθα) y el adverbio (νῦν) para indicar la existencia presente de la ciudad<sup>932</sup>.

Es entonces a partir de un mito conocido que el ps.-Plutarco reconstruye ciertos paralelismos entre dicho relato mitográfico —aquí el de Anfiarao— y un relato romano de tipo histórico, bien buscando en la tradición romana referencias paralelas con el mito griego, si confiamos en la veracidad de la cita (ὡς ἱστορεῖ Κριτόλας ἐν τρίτῃ Ἑπειρωτικῶν) o, de acuerdo con algunos críticos, “inventando la correspondiente *narratio parallela* a partir de secuencias del mito de partida y de referencias verosímiles de la historia de Roma”<sup>933</sup>. Es precisamente el acercamiento al relato

<sup>930</sup> Müller (*FHG* IV, p. 417). Cf. De Lazzer, 2000, p. 80.

<sup>931</sup> Algunos casos bien de prosa, bien de poesía helenística e imperial son: Apollod. 3.1.1 (ταῦρος χειροήθης γενόμενος); Luc. *Philopatr.* 3 (καὶ ἐκ γυναικῶν ὄρνεα μεταβαλλόμενα); Luc. *DDeor.* 15.2.3 (ξύλον γενέσθαι); Luc. *Philopatr.* 18 (Ἄλλ' ἄγε δὴ τὸ θαυμάσιον ἐκεῖνο ἀκουσμάτιον ἄεισον, ὅπως καὶ γὰρ κατοχρίσω καὶ ὅλος ἀλλοιωθῶ, καὶ οὐχ ὡς ἡ Νίοβη ἀπαυδήσω, ἀλλ' ὡς Ἀηδῶν ὄρνεον γενήσομαι καὶ τὴν θαυμασίαν σου ἔκπληξιν κατ' ἀνθηρὸν λειμώνα ἐκτραφῶδησω); Ant.Lib. 11.10.5-6 (Ἀηδόνας ἀδελφὸς ἐγένετο ἔποψ Πολύτεχνος δὲ μεταβαλὼν ἐγένετο πελεκᾶς); Ant.Lib. 11.9.5 (ἐγένετο ἀλιαίετος, ἡ δὲ μήτηρ τῆς Ἀηδόνας ἀλκυῶν); Ant.Lib. 32.4.6-7 (καὶ ἀντὶ θνητῆς ἐγένετο νύμφη); Nonn. *D.* 27.202 (ὄφρα φυτὸν γεγαυῖα σὺν Ἡλιάδεσσι); Parth. 15 (καὶ αὐτὴν φασι γενέσθαι τὸ δένδρον τὸ ἐπικληθὲν ἀπ' ἐκείνης δάφνη); Ach. Tat. 1.5.5 (καὶ γινομένη φυτὸν ἡ κόρη); *AP* 5.125 = Bass. 1 G.-P. (v. 1: βουὶς δὲ γένοιτο); *AP* 5.307 = Antiphil. 13 G.-P. (v. 3: καὶ τί γένωμαι); *AP* 5.109 = Antip.Thess. 53 G.-P. (v. 4: βουὶς ἐγένου).

<sup>932</sup> De forma similar a otros autores helenísticos que incluyen en sus obras episodios etiológicos. A modo de ejemplo, destacamos aquí las oraciones subordinadas adjetivas en A.R. 4.431 (ἐξ οὗ) u otras marcas lingüísticas de carácter temporal, ἔτι νῦν, en A.R. 1.2831.

<sup>933</sup> Ibáñez Chacón, 2014, p. 196.

histórico romano lo que provoca la omisión de la posible a la metamorfosis de Zeus y la transformación de la lanza en laurel para así encontrar la verosimilitud que tanto ansía el ps.-Plutarco en sus relatos (*Par. min.* 6B = *Mor.* 307A-B). De hecho, los únicos elementos coincidentes en ambos relatos son la lucha (ahora de los romanos contra Pirro), el elemento oracular, la construcción de un altar (con retazos etiológicos) o el evento prodigioso de la desaparición ahora del adivino Valerio Torcuato tragado por la tierra.

En cuanto a la siguiente *narratio* que bien puede encajarse en la tradición metamórfica (*Par. min.* 9 = *Mor.* 307E-F y *Mor.* 308A), habría de señalarse, en primer lugar, que una laguna en el texto no permite conocer el relato que pertenecía a la parte griega. Lo único que sí se puede leer es que la fuente que cita el ps.-Plutarco es Eratóstenes de Cirene y su *Erígone*: Ὁ περὶ τοῦ Ἰκαρίου μῦθος, ὃ Διόνυσος ἐπεξενώθη· <...> ὡς Ἐρατοσθένης ἐν τῇ Ἡριγόνῃ<sup>934</sup>. La fuente más antigua en la que se conserva algún dato sobre este relato es Sófocles (γὰρ ὁ Σοφοκλῆς ἐν Ἡριγόνῃ λέγων)<sup>935</sup> al que se le atribuye que pudo escribir una tragedia —algunos piensan que un drama satírico— en el que Erígone fuera la protagonista, entre otros trágicos como Filocles o Cleofón, del que se conservan solo títulos. Aristóteles parece que también la menciona en su obra, según Ateneo en su *Deipnosophistas* (14.618E): ἦν δὲ καὶ ἐπὶ ταῖς αἰώραις τις ἐπ’ Ἡριγόνῃ ἦν καὶ ἀλῆτιν λέγουσιν ᾠδὴν. Ἀριστοτέλης γοῦν ἐν τῇ Κολοφωνίῳν πολιτείᾳ φησὶν. En este caso Aristóteles parece que hace referencia al treno dedicado a Erígone “la errante”, porque estuvo buscando a su padre Icario que ya había muerto. Como castigo, las atenienses, por la injusta muerte de Icario y Erígone, eran incitadas al suicidio, bien porque la propia Erígone así se lo pidió a los dioses antes de morir, bien porque el dios Dioniso, encolerizado por la muerte de la joven, decidió castigar a las atenienses. Finalmente, la festividad en honor a Erígone pasan a ser las fiestas Eoras o “de los columpios”, en las que se canta dicho treno al que Aristóteles hace referencia<sup>936</sup>. Parece que el relato mítico era ya conocido en la época helenística en tanto que Calímaco lo incluye en sus *Aitia* (frg. 89.3-4 M. = 178.3-4 Pf.)<sup>937</sup>, haciendo referencia a la solemne celebración en honor de Erígone, muy estimada especialmente por las mujeres del Ática (vv. 3-4: Ἰκαρίου καὶ παιδὸς ἄγων ἐπέτειον ἀγιστύν, / Ἀτθίσιν οἰκτίστη, σὸν φάος, Ἡριγόνῃ).

Ni Aristóteles ni Calímaco siguen la versión de Erígone como diosa de la Justicia ni tampoco el relato de la constelación del Boyero a partir de Calisto y Licaón. Aquí ambos autores dejan claro que su Erígone es otro personaje literario, al relacionar dicha figura legendaria con la

<sup>934</sup> *Par. min.* 9A (*Mor.* 307E): “El mito de Icario, quien acogió a Dioniso. Así Eratóstenes en la *Erígone*”.

<sup>935</sup> *TrGF* frgs. 235-236 (R.). Gallé Cejudo recoge todos los testimonios que debieron pertenecer a la *Erígone* de Eratóstenes en la nueva edición de los elegíacos helenísticos (2021, pp. 528-539).

<sup>936</sup> Cf. *Pl. Com.* 233; *Arist. frg.* 515; *Poll.* 4.55; *Hsch. s. u.* Αἰώρα; *EM* α 820; *Et. Gen.* α 454.

<sup>937</sup> Massimilla sugiere que este fragmento podría encontrarse en el libro segundo de los *Aitia*.



ciudad de Atenas y con la festividad en honor a la joven allí instaurada<sup>938</sup>. Asimismo, rememoran el castigo de las jóvenes atenienses ante la muerte de Erígone. Calímaco, por su parte, no proporciona más información, sino una sutil pincelada para que el lector *πεπαιδευμένος* identifique el relato mítico en cuestión<sup>939</sup>. Por ello, podríamos considerar que, aun habiendo omitido Calímaco la versión del catasterismo —característico, por otra parte, de su modo de composición, como se puede leer a propósito de Tiresias y Acteón en la colección himnica—, se trataría de un episodio ya conocido en la época y que tuvo gran repercusión en autores posteriores, tanto latinos como griegos. A modo de ejemplo, hay que subrayar la versión de Apolodoro, quien opta por racionalizar el relato y omite igualmente el catasterismo. Luciano alude a la muerte de Icario y la transmisión del vino en *DDeor.* 2 o a la metamorfosis en *Deor.Con.* 5. Nono en sus *Dionisiacas* desarrolla el episodio mítico completo (47.34-264). Ovidio, por su parte, refiere que Baco se metamorfoseó en uva para engañar a Erígone (*Met.* 6.125: *Liber ut Erigonen falsa deceperit uua*) y luego la menciona junto con Icario en la catasterización aludiendo además a la muerte y suicidio (10.450-451: [...] *primus tegis, Icare, uultus / Erigoneque pio sacrata parentis amore*). Propercio solo se centra en la historia de la muerte de Icario (2.33B), mientras que Tibulo alude a la caracterización de Erígone y Mera en el *Panegírico a Mesala* (3.7.10-11): [...] *ut puro testantur sidera caelo / Erigoneque Canisque*. La metamorfosis en estrellas aparece de nuevo en *De Astronomia* (2.4) y en las *Fabulae* (130.5) de Higino: [...] *qui deorum uoluntate in astrorum numerum sunt relati; Erigone signum Virginis, quam nos Iustitiam appellamus, Icarius Arcturus in sideribus est dictus, canis autem Maera Canicula*. No obstante, no debemos olvidar que la *Erígone*, el poema elegíaco de Eratóstenes, debe ser la referencia indiscutible de todos los autores posteriores. Aunque solo se conserven algunos fragmentos, sí se pueden leer ciertos elementos constitutivos del relato como el lugar donde se sitúa el mito, la zona del Ática, *εις ὅτε δὴ Θορικοῦ καλὸν ἴκανεν ἔδος* (frg. 4 Gallé = 5 Rosokoki, 23 CA), los personajes y la influencia del vino en los hombres (frg. 1 Gallé = 2 Rosokoki, 25 CA; frg. 3 Gallé = 4 Rosokoki, 22 CA; frg. 6 *incertae sedis* Gallé = 6 Rosokoki, 36 CA), así como la descripción del nacimiento de la vid (frg. 2 Gallé = 3 Rosokoki, 26 CA), la aparición de Dionisio (frg. 8 *dubia* Gallé = 2 *dubia* Rosokoki, 33 *incertae sedis* CA; frg. 10 *dubia* Gallé = 4 *dubia* Rosokoki, 27 *incertae sedis* frg. CA) o referencia a un conflicto, *πολλὴ ἀντιμαχηστὺς* (frg. 9 *dubia* Gallé = 3 *dubia* Rosokoki, 31 *incertae sedis* CA).

<sup>938</sup> Sobre Icario, Erígone y las fiestas atenienses, cf. Massimilla, 1996, pp. 403-405.

<sup>939</sup> Y, de hecho, como sugieren Mass y Massimilla (Massimilla, 1996, p. 404), el poeta de Cirene juega aquí con la coincidencia entre el nombre de Erígone en el mito de Icario y la referencia a Ὀρέστειοι del segundo verso que evoca a otra Erígone, esta vez, la hija de Egisto y Clitemnestra.

Ahora bien, es cierto que la laguna en el texto del ps.-Plutarco no permite saber qué grado de dependencia tenía su *narratio Graeca* con el mito tradicional, pero resulta evidente, como ocurre en otras diégesis, que el ps.-Plutarco une la historia griega y su paralelo romano a partir de los elementos constitutivos de un mito realmente conocido desde la época helenística. Todo ello se evidencia en las distintas fuentes literarias que conservan el relato. Así, dichos elementos constitutivos del mito —que mayormente se respetan en el ps.-Plutarco— son la llegada de un dios a casa de un mortal al que se le acoge como huésped, así en Apolodoro (3.191.3-5: ἀλλὰ Δήμητρα μὲν Κελεὸς εἰς τὴν Ἐλευσίνα ὑπεδέξατο, Διόνυσον δὲ Ἰκάριος) y Nono (*D.* 47.34 ss.) o, en el caso latino, en Tibulo (3.7.9-10: [...] *Baccho iucundior hospes / Icarus*) e Higino (*Fab.* 130.1: *ad Icarium et Erigonam in hospitium liberale deuenit*), el deseo erótico del dios para con la hija del mortal y la violación —motivo recogido en la versión ovidiana— pues es Dioniso el que viola a la joven engañándola (*Met.* 6.125), la enseñanza de la viticultura<sup>940</sup>, la transmisión del don o la embriaguez de los pastores o vecinos<sup>941</sup>. Además, otros elementos añadidos son la inclusión de la pócima como motivo para matar a Icario que aparece ya en Higino (*Fab.* 130.2: *malum medicamentum*), mientras que Apolodoro solo dice que los pastores se creyeron embrujados. El asesinato de Icario se mantiene en las fuentes pero difiere en la forma (a golpes en Nono o Higino, con piedras en el autor del opúsculo, mientras que Apolodoro, por ejemplo, no especifica cómo). El motivo del suicidio es parte indispensable de la *narratio*, ya que antecede a la metamorfosis de los personajes<sup>942</sup>. Igualmente relevantes son la enfermedad a raíz del castigo del dios, la inclusión del oráculo Delfos (en Higino) y la expiación de la culpa mediante actos religiosos (instauración de una festividad o la construcción de un altar), como se puede leer en los *Aitia* de Calímaco. Por último, el desenlace del episodio no es, paradójicamente, el final de los personajes, ya que estos serán metamorfoseados en estrellas, proporcionando asimismo los respectivos *aitia*, bien por intervención de Zeus (Nono) u otros dioses (Higino).

La *narratio* paralela (*Par. min.* 9B = *Mor.* 308A) del ps.-Plutarco de nuevo se basa en la romanización del original griego, es decir, el autor, aunque busque innovaciones en ciertos aspectos, mantiene el patrón tradicional encontrando en la historia de Saturno y Entoria la versión romana de

<sup>940</sup> También en Apolodoro, Nono e Higino.

<sup>941</sup> Ibáñez Chacón (2014, p. 226) expone que el hecho de incluir γείτοσι (vecinos/parientes) sería una innovación por parte del ps.-Plutarco ya que en los relatos griegos, Apolodoro los llama “boyeros”, Nono “campesinos” al igual que Higino.

<sup>942</sup> El suicidio a través del ahorcamiento es una muerte típica helenística, sobre todo, en las figuras femeninas. Cf. Loraux (1989) y Fernández Garrido (2003).

Dioniso y Erígone<sup>943</sup>. Así, el pasaje refiere que un agricultor hospedó a Saturno (Κρόνος ἐπιξενωθείς γεωργῶ) y este violó a su hija Entoria y engendró cuatro hijos (ταύτην ἐβίασατο καὶ ἐτέκνωσεν υἱοὺς Ἴανὸν Ὑμνον Φαῦστον Φήλικα). Saturno enseñó a este agricultor cómo cultivar la vid (δοὺς οὖν τρόπον τῆς τοῦ οἴνου πόσεως καὶ τῆς ἀμπέλου ἡξίωσε) y la importancia de transmitir este don a sus vecinos (καὶ τοῖς γείτοσι μεταδοῦναι). Sin embargo, estos, como no estaban acostumbrados a beber vino, pensaron que el agricultor los había envenenado (δόξαντες δὲ πεφαρμακῶσθαι) y lo mataron (λίθοις βάλλοντες τὸν Ἴανὸν ἀπέκτειναν). Es por ello por lo que sus nietos se suicidaron (οἱ δὲ θυγατριδοὶ ἀθυμήσαντες βρόχῳ τὸν βίον κατέστρεψαν) lo que provocó asimismo la cólera de Saturno (τοῦ Κρόνου τὴν μῆνιν καὶ τοὺς δαίμονας τῶν ἀνόμως ἀπολομένων) en forma de peste que asolaba a los romanos (λοιμοῦ δὲ κατασχόντος Ῥωμαίους). Así, los nobles, en concreto Luciano Cátulo, dedicó un recinto en honor de Saturno (κατεσκεύασε τῷ θεῷ τέμενος) y un altar en honor de los cuatro nietos del dios (καὶ τὸν ἄνω βωμὸν ἰδρύσατο), designándoles el mes de enero (καὶ μῆνα κατέδειξεν Ἰανουάριον). Entonces Saturno ejecuta la metamorfosis convirtiéndolos a todos en astros (ὁ δὲ Κρόνος πάντας κατηστέρισεν), de ahí el nombre “anunciadores de la vendimia” (καὶ οἱ μὲν καλοῦνται προτρυγητῆρες). Jano, uno de los metamorfoseados, aparece primero ante los pies de la constelación de Virgo (ὁ δ’ Ἴανὸς προανατέλλων δείκνυται ἀστὴρ πρὸ τῶν ποδῶν τῆς παρθένου).

De acuerdo con Ibáñez Chacón, el ps.-Plutarco elimina los elementos “puramente griegos (como todas las implicaciones religiosas del mito de Erígone)” y opta “por la introducción de algunos aspectos muy concretos de la historia, sociedad o cultura romanas”<sup>944</sup>. No obstante, no se deshace por completo de otro elemento puramente griego: la metamorfosis. Podríamos esperar entonces la metamorfosis del dios Saturno, porque llevado por el deseo erótico hacia Entoria<sup>945</sup>,

<sup>943</sup> A diferencia de que en *Par. min.* 9 el dios relacionado con la viticultura es Saturno, en *Par. min.* 19 el ps.-Plutarco vuelve a la conexión propiamente griega entre el vino y Dioniso. Bien es cierto que el dios Saturno, en sus orígenes, estuvo relacionado con la agricultura y quizá, por ello, el autor del opúsculo busca en el relato y en el propio personaje una manera de romanizar la historia paralela. Sin embargo, el relato de *Par. min.* 19B (*Mor.* 310C), tomado, de acuerdo con la cita pseudo-plutarquea, de la obra de Arístides de Mileto *Historia de Italia*, inserta la leyenda en el marco de las fiestas Bacanales en Roma. Cuenta así que un tal Arruncio despreció el poder del dios Baco, recibiendo el posterior castigo por parte de la divinidad. Sobre cuestiones relativas a la astrología en el mito de Crono-Saturno, cf. Pérez Jiménez (1999, pp. 17-44).

<sup>944</sup> Ibáñez Chacón, 2014, p. 231.

<sup>945</sup> Ibáñez Chacón afirma que esto es un tópico en la mitología heroica, es decir, el héroe que es acogido por un rey en su región termina manteniendo relaciones sexuales con la hija para garantizar un linaje. Por ello explica que el ps.-Plutarco fuerza esta unión —quizá para seguir de cerca el relato griego—, ya que Entoria es de origen humilde. No obstante, habría de señalarse que las violaciones ejecutadas por héroes, personajes históricos o dioses, en ocasiones no pretenden crear un linaje, sino simplemente satisfacer su deseo sexual, hecho que desarrolla el final de los relatos con la muerte (en ocasiones en forma de suicidio) y la posterior metamorfosis del personaje femenino. Paradigma de este tipo de relato sería la historia de Apolo y Dafne.

termina violándola como el Dioniso de Ovidio, fuente que sin duda manejó el ps.-Plutarco<sup>946</sup>. La cuestión más significativa aquí es que el autor elimina la metamorfosis del dios pero mantiene al mismo tiempo los catasterismos de otros personajes, cuando en todos los demás relatos de *Parallela minora*, la *narratio Romana* tiende a excluir este final prodigioso. Bien es cierto que los personajes que sufren los catasterismos son diferentes. En la versión atribuida a Eratóstenes es Icaro, Erígone y su perra los catasterizados, mientras que la versión romana del ps.-Plutarco solo los nietos de Saturno, es decir, los hijos de Entoria (la Erígone griega), son los metamorfoseados en astros προτρυγητῆρες (“anunciadores de la vendimia”). Pero curiosamente son estos προτρυγητῆρες los que están situados en el firmamento junto a Virgo, la constelación de la Erígone griega, fusionando así ambas tradiciones. Sobre este final inesperado del relato romano, Ibáñez Chacón afirma que el autor del opúsculo imita el relato mítico griego pero “trastocándolo todo”<sup>947</sup>. A diferencia de los otros relatos evemerizados en los que evita la inclusión de la metamorfosis —a pesar de estar rodeado de muchos otros *mirabilia*—, el ps.-Plutarco opta por mantener aquí el catasterismo de los descendientes de Saturno, porque es precisamente la metamorfosis el tema central de la *narratio*, no solo romana, sino también del original griego ofreciendo el final etiológico característico de este tipo de leyendas. Se observa entonces no solo el peso de la tradición astrológica grecorromana, sino también el peso de la tradición helenística en lo que respecta a las metamorfosis y la poesía etiológica, ya que los elementos formales y de contenido así lo demuestran.

En cuanto al léxico empleado, el ps.-Plutarco recurre a la forma verbal κατηστέρισεν, verbo bien atestiguado a lo largo de la tradición metamórfica griega. A modo de ejemplo destacamos aquí a Paléfato (15) en la historia sobre Orión (Ζεὺς δὲ συμπαθήσας κατηστέρισεν αὐτόν), Híparco (1.1.9), Gémino (17.41.5) y numerosos ejemplos en los escolios. Este es el caso del catasterismo de Ariadna en la versión de Arato, según el escolio de las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas, *Sch. A.R.* 3.1003 (κατηστέρικται): ὅτι δὲ ὁ στέφανος ὑπὸ Διονύσου κατηστέρικται, Ἄρατος φησιν· ‘αὐτοῦ κάκεινος στέφανος, τὸν ἀγαθὸν ἔθηκεν / σῆμ’ ἔμειναι Διόνυσος ἀποιχομένης Ἀριάδνης’. También Euforión opta por esta secuencia sintáctica, si confiamos en la referencia aportada por el escoliasta de la *Ilíada* (*Sch. Hom. Il.* 486: Ζεὺς δὲ συμπαθήσας κατηστέρισεν αὐτόν. Διὸ τοῦ Σκορπίου ἀνατέλλοντος, Ὀρίων δύνει. Ἡ ἱστορία παρ’ Εὐφορίωνι) o Ferécides, en varias ocasiones, (e. g. ἐκεῖνας δὲ ἐλεήσας ὁ Ζεὺς κατηστέρισεν. Ἡ ἱστορία παρὰ Φερεκύδη en *Sch. Hom.*

<sup>946</sup> Consideramos aquí que la metamorfosis como método de conquista por parte de los dioses es un elemento puramente griego. Recordemos que los dioses —no las diosas— se metamorfosean, entre numerosos casos, para satisfacer su deseo erótico por alguna mortal, ninfa o diosa, incluso. Se pueden leer claros ejemplos de ello en la epigramática helenística e imperial (e. g. *AP* 9.241 o *AP* 5.257).

<sup>947</sup> Ibáñez Chacón, 2014, p. 230.

Il. 486; en *Sch. Hom. Od.* 320: [...] καὶ δωρεῖται στέφανον αὐτῇ χρυσοῦν, ὃν αὖθις οἱ θεοὶ κατηστέρισαν τῇ τοῦ Διονύσου χάριτι. Ἀναιρεθῆναι δὲ αὐτὴν ὑπ' Ἀρτέμιδος, προεμένην τὴν παρθενίαν. Ἡ ἱστορία παρὰ Φερεκύδη. A todos estos elementos hay que señalar además la brevedad (*leptotes*), el estilo *peritton* y el uso del aoristo para la descripción del momento metamórfico.

En lo que respecta al contenido, los poetas y lectores helenísticos estaban realmente interesados en la astronomía y en los mitos relacionados, por ende, en los catasterismos de los diferentes personajes mitológicos, de ahí el auge de este tipo de relatos en las obras literarias, bien poéticas, bien en prosa y la aparición, de hecho, de composiciones dedicadas por completo a este fenómeno prodigioso, derivado del concepto de la metamorfosis. La gran mayoría de autores helenísticos incluyeron en sus obras alguna referencia de metamorfosis en estrellas, como el propio Calímaco del que se conservan al menos dos fragmentos, uno dedicado a la perra de Erígone, Mera (Canícula), de la que afirma que ascendió al firmamento en frg. 174 M. (75 Pf.)<sup>948</sup>, y el fragmento 213 M. (110 Pf.) dedicado al rizo de Berenice<sup>949</sup>, en el que rememora cómo los dioses lo llevaron a las alturas creando así un nuevo astro. Además de Paléfato, Hiparco, Gémino o Dionisio de Halicarnaso, debemos mencionar también al propio Apolonio quien describe en sus *Argonáuticas* el catasterismo de la corona Ariadna (A.R. 3.1000-1004: μέσῳ δὲ οἱ αἰθέρι τέκμωρ / ἄστερόεις στέφανος, τὸν τε κλείουσ' Ἀριάδνης), enmarcado ahora en uno de los diálogos entre Medea y Jasón en el canto tercero, o el propio Nicandro de Colofón, según el testimonio de Antonino Liberal (25), sobre la historia de las hermanas atenienses Metíoque y Menipe, catasterizadas por la mediación de Hades y Perséfone.

Por mucho que el ps.-Plutarco intenta desligarse del imaginario religioso griego evitando el suicidio del personaje femenino y la consecuente festividad ateniense dedicada a la Erígone griega (como presumiblemente se relataría en la *narratio Graeca*), la conservación del propio catasterismo de los nietos de Saturno, tema precisamente central en el episodio, une el relato romano a la tradición griega no solo por la metamorfosis en sí misma, sino porque incluye diferentes tipos de *aitia*. La tipología del *aition* está relacionado con la naturaleza, es decir, intentar aportar una

---

<sup>948</sup> Massimilla (2010, p. 367) subraya la transformación de Mera aludida en el texto calimaqueo (v. 35: χαλ[ε]πὴν Μαῖραν ἀνερχομένην). Cf. *Il.* 18.48; Eratosth. frg. 16 *CA*; Arat. 326-337; *AP* 9.555; Lyc. 334; Hesych. *s. u.* Μαῖρα· κύων τὸ ἄστρον.

<sup>949</sup> Cf. frg. 213 M. (110.61-64): εἰς ἄπ[αν] ἐν πολέεσσι ἀριθμὸς ἀλλ[ὰ] φανεῖν / καὶ Βερ[ενί]κειος καλὸς ἐγὼ πλόκαμ[ος] / ὕδασι λουόμενόν με παρ' ἄθα[νάτου] ἀνιόντα / Κύπρι]ς ἐν ἀρχαίοις ἄστρον ἔ[θηκε] νέον. También se puede leer este pasaje en extenso en ámbito latino en Catulo 64. Para más detalles sobre el pasaje y las fuentes, véase Massimilla, 2010, pp. 464-506. En concreto, sobre el proceso de metamorfosis, subraya Massimilla (2010, p. 470) que la forma τίθημι en aoristo del verso 8 engloba las tres fases de la aventura del rizo de Berenice, es decir, el momento en el que la reina lo deja en el templo porque la propia forma verbal se emplea en la tradición para describir las ofrendas a los dioses, el episodio del Céfiro que lleva el rizo a Afrodita (v. 56) y la catasterización final (v. 64), Κύπρι]ς ἐν ἀρχαίοις ἄστρον ἔ[θηκε] νέον, introducida igualmente con τίθημι, que aparece además en otros contextos metamórficos (e. g. *AP* 9.775 [Glauc. 2 G.-P.]; *AP* 8.97; A.R. 4.1144-1145).

explicación del origen de algo existente en el mundo natural, aquí una constelación, los “anunciadores de la vendimia”, que aparecen junto a la constelación de Virgo. Pero además dicho *aition* procedente de la metamorfosis tiene un evidente carácter religioso y cultural por la construcción del altar de Saturno y los rituales dedicados a los nietos de este en el mes de enero, sin olvidar la cita insertada en este pasaje, ὡς Κριτόλαος ἐν τετάρτῃ Φαινομένων, que encajaría sobremanera con la temática y estilo de la *narratio*.

Metamorfosis y religión, astronomía, etiología e historia, un *exemplum* perfecto de la recepción de la poesía de metamorfosis, propia de la época helenística, en la obra pseudo-plutarquea de la que el cruce de géneros forma parte indispensable. Ahora bien, en cuanto a la cita del ps.-Plutarco de Eratóstenes como su fuente principal, no se puede saber con certeza, como ya ocurre en los *parallela* anteriormente analizados, si es una invención o una corrección del copista, pero lo que sí se puede afirmar es que la cita encaja perfectamente con la temática, la estructura narrativa y el estilo de la leyenda. El problema viene dado por las dos versiones diferentes sobre este mito que se le atribuye a Eratóstenes. En *Cat.* 8 la constelación de Virgo se relaciona con Dice, una de las Horas, mientras que la del Boyero procede del hijo de Calisto, la amada por Zeus transformada en osa y después catasterizada en Osa Mayor. Sin embargo, el mito sobre la constelación del Boyero, Virgo y Canícula en la que se inspira el ps.-Plutarco difiere sobremanera de la versión de los *Catasterismos*. Sin embargo, habría de señalarse que no solo el ps.-Plutarco cita la *Erígone* de Eratóstenes como fuente principal sino también otros autores como Longino en *De sublimitate* (33.5.2): μᾶλλον ἢ Ἀπολλώνιος ἐθέλοις γενέσθαι; τί δέ; Ἐρατοσθένης ἐν τῇ Ἡριγόνῃ o uno de los escolios a la *Iliada* (*Sch. Il.* 22.29) que refiere el episodio de Icaro y Erígone y de Orión: Ἱστορεῖ Ἐρατοσθένης.

Por su parte, Ibáñez Chacón defiende que es más probable que Eratóstenes no figurara como fuente de la narración griega porque, “debido a la naturaleza del texto transmitido”, “es muy probable que el ps.-Plutarco incluyera alguna referencia oscura, inventada a partir de otras fuentes de tema astronómico, como ocurre en la *narratio Romana*, pero que el copista sustituyó por una fuente más fiable”<sup>950</sup>. Se trata de una hipótesis razonable, pero se podría plantear también la cuestión de que Eratóstenes ofreciera dos versiones para un mismo episodio mítico y que realmente el ps.-Plutarco introdujera una cita real que le aportara a su obra mayor peso literario. No es extraño, en absoluto, que los poetas helenísticos ofrezcan versiones distintas para un mismo episodio mítico. Apolonio de Rodas, por ejemplo, en las *Argonáuticas* expone dos versiones

---

<sup>950</sup> Ibáñez Chacón, 2014, p. 231.

totalmente diferentes sobre el origen del ámbar en el Eridano, esto es, las lágrimas de las Helíades, transformadas en álamos (4.603-611), o las lágrimas de Apolo (4.611-618). También Partenio de Nicea ofrece distintas versiones en muchos de sus Ἐρωτικὰ Παθήματα como la historia de la muerte de Apriate, si verdaderamente la arrojó al mar Trámbelo o ella misma se suicidó, o bien la versión evemerizada del suicidio de Bíblide, en la que Partenio sostiene que algunos fuentes cuentan que se suicidó y otros, en cambio, que, después de su muerte, se fluidificó originando la fuente homónima.

En *Par. min.* 13, sin embargo, no se puede leer ninguna metamorfosis, pero es precisamente la ausencia de ella dentro de la estructura narrativa en la que se encuadra, la que nos lleva a asociar dicho pasaje con otros relatos metamórficos. La *narratio Graeca* se basa en una de las expediciones de Heracles en Eubea. Allí gobernaba el rey Eurito y su hija Yole se convertirá en la culpable indirecta de la muerte de Heracles. Recordemos que Deyanira, esposa de Heracles, pretendía recuperar el afecto de su marido y, para ello, le envió la túnica envenenada que le entregó a su vez el centauro Neso. Aunque este relato histórico-mítico está muy bien atestiguado por la tradición<sup>951</sup>, el intento de suicidio solo se puede leer en este relato del ps.-Plutarco, sobre lo que Ibáñez Chacón considera que no se puede constatar que sea una versión única del autor del opúsculo porque, en realidad, la mayor parte de la literatura dedicada a Heracles no se ha conservado. Sea como fuere, el motivo del amor/deseo erótico (ahora el hecho de que las nupcias entre Heracles y Yole no se llevaran a cabo: Ἡρακλῆς τοῦ Ἰόλης γάμου ἀποτυχόν) lleva a un final trágico, aquí la destrucción de la ciudad (τὴν Οἰχαλίαν | ἐπόρθησεν) y el suicidio de Yole (ἢ δ' Ἰόλη ἀπὸ τοῦ τείχους ἔρριψεν ἑαυτήν). Así, el suicidio no tiene por qué estar relacionado solo con la caída de la ciudad, sino también con el intento de la joven por evitar ese encuentro sexual con el héroe (*Par. min.* 13A = *Mor.* 308F). En cuanto a la *narratio* paralela (*Par. min.* 13B = *Mor.* 309A), el ps.-Plutarco mantiene muchos de los motivos propios del relato griego como el contexto bélico, esta vez entre romanos y etruscos (Ῥωμαῖοι πολεμοῦντες πρὸς Τούσκον), la destrucción de la ciudad (ἐπόρθει τὴν πόλιν) ante el rechazo amoroso de la hija del rey, aquí Clusia (μὴ τυχόν), el intento de suicidio de la joven (ἢ δὲ Κλουσία ἀπὸ τῶν πύργων ἔρριψεν ἑαυτήν), la intervención divina, aquí de Afrodita, para salvarla (προνοία δ' Ἀφροδίτης κολπωθείσης τῆς ἐσθῆτος διεσώθη ἐπὶ τὴν γῆν) o la violación (ἦν ὁ στρατηγὸς ἔφθειρε).

Los dos elementos que más nos interesan aquí son el tema erótico, el (intento de) suicidio y la salvación de la joven por parte de la divinidad, ya que la estructura narrativa que sigue se parece

---

<sup>951</sup> Cf. Homero (*Od.* 21.1-30), Hesíodo (frg. 26 M.-W), Baquílides 16, Sófocles en las *Traquinias* (262-279), Calímaco (*Ep.* 6).

en gran medida al patrón temático de amor, suicidio y metamorfosis que se puede leer, sobre todo, en Partenio de Nicea, otros elegíacos helenísticos, Antonino Liberal u Ovidio<sup>952</sup>, en ámbito latino. Hay numerosos testimonios en los que el componente amoroso o erótico, por ejemplo, ante la pérdida de un ser amado provoca el suicidio del enamorado y la posterior metamorfosis, por piedad de algún dios. Este el caso de la historia funesta homoerótica de Cicno y Faetonte de Fanocles (frg. 1 Gallé), transmitido por Antonino Liberal (Ant.Lib. 12) o la de Bíblide y Cauno (Ant.Lib. 30), que formaban a su vez parte de las *Metamorfosis* de Nicandro, o la historia de Arceofonte y Arsínoe (Ant.Lib. 39), narrada por Hermesianacte en su *Leontion* (frg. 2 Gallé). Pero también incluye Antonino Liberal el relato de Perifante (Ant.Lib. 6), quien tras recibir honores solo reservados a Zeus, se irritó y lo transformó en un águila. Su mujer, por amor a su marido, le ruega a Zeus que la convierta a ella también (τὴν δὲ γυναῖκα αὐτοῦ δεηθεῖσαν καὶ αὐτὴν ὄρνιθα ποιῆσαι σύννομον τῷ Περίφαντι ἐποίησε φήγην). En otros relatos, en cambio, el motivo del amor se sustituye por el deseo erótico que siente el amante por la amada o amado. A esto, le sigue la violación o intento de violación, suicidio de la víctima, metamorfosis/desaparición y, en muchos casos, la muerte (o suicidio) del enamorado. Todo ello se puede leer en los amores de Harpálice y Clímeno o Trámbelo y Apríate (*SH* 415, 12-16 = 38C De Cuenca) de Euforión de Calcis, narrados también por Partenio de Nicea (Parth. 13; 26) —aunque ofrece versiones diferentes a Euforión—, o Dafne y Apolo también en Partenio (Parth. 15). En la *narratio* griega del ps.-Plutarco también es el elemento erótico lo que da pie al intento de suicidio de Yole<sup>953</sup>, pero ocurre un prodigio que salva a la joven, esto es, cómo se le abomba con el viento el vestido, lo que frena la caída desde la muralla. Resulta inquietante el hecho de que sea en la propia historia griega cuando se evite la intervención de la divinidad y la resolución metamórfica del suicidio, elementos generalmente presentes en este tipo de relatos eróticos griegos, mientras que sí se incluye la intervención divina en la narración paralela, a pesar de que en la mayoría de *narrationes* romanas se evita abusar de aquellos hechos inexplicables y asombrosos<sup>954</sup>.

En el relato paralelo la salvación de la joven tras su intento de suicidio se detalla mucho más, puesto que el ps.-Plutarco no excluye a la divinidad salvadora de la historia, Venus, en este

---

<sup>952</sup> Además, como afirman Iglesias Montiel y Álvarez Morán (2018), Ovidio tiende a evitar las muertes violentas y por ello las sustituye por la intervención divina y la metamorfosis del personaje en cuestión.

<sup>953</sup> Ibáñez Chacón propone que el suicidio de Yole sea una variante del prototípico *καταποντισμός* que se ha omitido en el resto de fuentes pero que pudo ser reconstruido por el ps.-Plutarco a partir de otros relatos de la misma leyenda como la muerte de Ífito, hermano de Yole, al que el propio Heracles arrojó desde la muralla de la ciudad de Tirinto (2014, p. 255).

<sup>954</sup> Recordemos que el ps.-Plutarco conocía y manejaba las distintas fuentes de relatos metamórficos, como evidencia la inclusión de este tipo de historias en el resto de *Parallela minora*, de manera que quizá en algunas de sus narraciones evitó concienzudamente este elemento literario. Partenio de Nicea, por ejemplo, es otro autor que, aunque escribió de hecho unas *Metamorfosis*, ofrece versiones distintas en sus Ἐρωτικὰ Παθήματα (Parth. 11.4; 36; 27).



caso. Ibáñez Chacón ya puso de manifiesto que en otros contextos Afrodita/Venus aparece y salva al personaje de una muerte violenta. A modo de ejemplo habría de señalarse el relato de Palene en Partenio de Nicea (*Parth.* 6)<sup>955</sup> o cómo sustituye Afrodita el cuerpo de Ctesila por una paloma en *Ant.Lib.* 1. Se trata de una divinidad que también está relacionada con otros contextos metamórficos como cuando Venus hizo que Esmirna concibiera un amor incestuoso por su padre (*Ou. Met.* 10.524; *Par. min.* 22) o cuando Afrodita provocó la metamorfosis de los compañeros de Diomedes (*Ou. Met.* 14.485). Parece así que el relato encajaría dentro del parámetro de las historias sobre metamorfosis, porque se puede leer la siguiente estructura temática, amor (deseo erótico), intento de suicidio y la aparición del agente divino, propia de estos relatos. Sin embargo, no se dice nada más sobre la condición de Clusia tras la llegada de Venus, el prodigio y la salvación. Es evidente que el autor del opúsculo omite el posible resultado metamórfico en la historia de Clusia, final que incluso los lectores podrían esperar ya que el relato se ajustaría, en mayor o menor medida, al patrón metamórfico<sup>956</sup>.

El ps.-Plutarco presenta en *Par. min.* 14 (*Mor.* 309A-B) una alteración del orden, pues se puede leer la narración romana en el lugar donde se supone que debía estar la *narratio Graeca*. En su lugar, se ha transmitido una breve alusión a la historia griega, común a todos los códices como bien expone Ibáñez Chacón: 'Εν Αὐλίδι τῆς Βοιωτίας τὰ περὶ Ἴφιγένειαν ὁμοίως ἱστορεῖ Μένυλλος ἐν πρώτῳ Βοιωτικῶν. Aunque falte todo el mito griego, el episodio del sacrificio de Ifigenia es bastante conocido en la tradición literaria. Se trata de la hija de Agamenón y Clitemnestra, que tuvo que ser sacrificada en Aúlida para calmar la colera de Ártemis y que favoreciera así la travesía de los griegos hasta las costas troyanas. No obstante, aunque ella sí aceptó finalmente el sacrificio, la diosa hizo desaparecer a la joven en el momento de su muerte y, en su lugar, dejó una novilla o una osa, de acuerdo con la versión pseudo-plutarquea<sup>957</sup>. Así, la leyenda tradicional cuenta que Ártemis llevó a Ifigenia a Táuride y allí fue deificada. Por lo tanto, la *narratio* paralela está, sin duda, pertinentemente seleccionada a partir de este conocido mito griego en el que dos episodios metamórficos tienen lugar. El primer hecho prodigioso es la aparición de la divinidad lo que propicia la desaparición a su vez de Ifigenia. En contextos de metamorfosis, la desaparición, al igual que la sustitución, son elementos constitutivos del microgénero y aquí se cuenta primero la desaparición de la joven y cómo luego la diosa la sustituye por la novilla para que el sacrificio tenga lugar.

---

<sup>955</sup> Cf. Lightfoot, 1999, pp. 403-407.

<sup>956</sup> La misma idea se puede leer en varias de las historias de los *Amores apasionados* de Partenio.

<sup>957</sup> Cf. *Ant.Lib.* 27 y *Sch. Lyc.* 813.

En la *narratio* romana se mantiene el contexto bélico, cartagineses y romanos (Ποινῶν καὶ Σικελιωτῶν τὴν κατὰ Ῥωμαίων συμμαχίαν ἐτοιμαζόντων), frente a los griegos y troyanos del mito griego, la falta contra la divinidad, ya sea Ártemis o Vesta (Μέτελλος στρατηγὸς μόνῃ τῇ Ἑστία οὐκ ἔθυσεν), el impedimento del viento para la navegación (ἢ δὲ πνεῦμα ἀντέπνευσε ταῖς ναυσί), la presencia de un adivino, ya sea Calcante o ahora Cayo Julio (Γάιος δ' Ἰούλιος μάντις), el sacrificio de la hija del líder, Ifigenia o Metela (εἶπε λωφῆσαι, ἐὰν προθύσῃ τὴν θυγατέρα), la aparición de la diosa, Ártemis o Vesta (ἢ δε Ἑστία ἐλεήσασα), la sustitución de la joven por una novilla (δάμαλιν ὑπέβαλε), el traslado de la joven, Táuride o Lanuvio (καὶ αὐτὴν ἐκόμισεν εἰς Λανούιον) y la conversión en sacerdotisa (καὶ ἱέρειαν τοῦ σεβομένου παρ' αὐτοῖς δράκοντος ἀπέδειξεν).

No se puede saber con total certeza si la *narratio Graeca* exponía aquí explícitamente la desaparición y sustitución, relacionada con el contexto metamórfico, pero, de acuerdo con la secuencia narrativa de la historia paralela, podría ser así, porque, en primer lugar, sí dice que la diosa Vesta apareció de algún modo u otro e intervino directamente en los hechos, pero que apareció por compasión (ἐλεήσασα), al igual que Ártemis en el caso de Ifigenia. Este sentimiento de compasión por algún mortal es lo que provoca que la divinidad se haga visible en el mundo humano y lleve a cabo sus prodigiosas metamorfosis —a pesar de que no se describan expresamente— para salvar del sufrimiento, de la muerte o de cualquier otro tipo de final trágico a los personajes<sup>958</sup>. A modo de ejemplo, habría de señalarse el caso de la historia de Ctesila (Ant.Lib. 1) y cómo su cuerpo desapareció (1.5: τὸ σῶμα τῆς Κτησύλλλης ἀφανὲς ἐγένετο) y, en su lugar, apareció una paloma (ἐκ δὲ τῆς στρωμνῆς πελειὰς ἐξέπτῃ), por voluntad de Afrodita (κατὰ δαίμονα)<sup>959</sup> o el relato de Síbaris, que tras su desaparición (Ant.Lib. 8.7: ἀφανῆς ἐγένετο) surgió una fuente homónima (ἐκ δὲ τῆς πέτρας ἐκείνης ἀνεφάνη πηγὴ, καὶ αὐτὴν οἱ ἐπιχώριοι καλοῦσι Σύβαριν). También destacamos el caso de Cicno que se arroja a un lago (Ant.Lib. 12.8: κατέβαλεν ἑαυτὸν εἰς τὴν Κωνώπην λεγομένην λίμνην) y desaparece (ἠφάνισθη), aunque Apolo posteriormente lo metamorfosea en un cisne junto a su madre (καὶ ἐγένοντο βουλῆ Ἀπόλλωνος ὄρνιθες ἀμφοτέρω ἐν <τῇ> λίμνῃ) o las hermanas Metíoque y Menipe, quienes se suicidan (Ant.Lib. 25.3: ἐπάταξαν ἑαυτὰς τῇ κερκίδι παρὰ τὴν κλειδα καὶ ἀνέρρηξαν τὴν σφαγὴν) y Hades y Perséfone se encargan de hacer desaparecer sus cuerpos y las catasterizan después (Ant.Lib. 25.4: Φερσεφόνη δὲ καὶ Ἄιδης οἰκτεῖραντες τὰ μὲν σώματα τῶν παρθένων ἠφάνισαν, ἀντὶ δ' ἐκείνων ἀστέρων ἀνήνεγκαν ἐκ τῆς γῆς). Egipio, por ejemplo, pide expresamente a los dioses que lo hagan desaparecer a él y a su familia del mundo (Ant.Lib. 5.5: ἠϋξάτο σὺν ἑαυτῷ πάντα ἀφανισθῆναι), relato parecido al de Leucipo (Ant.Lib. 17).

<sup>958</sup> Esta idea se puede leer en Ant.Lib. 11; 17; 18; 25; 29; 30.

<sup>959</sup> Ya en el libro III de las *Metamorfosis* de Nicandro y transmitido por Antonino Liberal (Ant.Lib. 1).

Posidón hace desaparecer a Hiérace (Ant.Lib. 3.4: καὶ τὸ ἦθος ἤλλαξεν ἀφανίσας) antes de transformarlo (ἐποίησεν ὄρνιθα), el dios Hermes, por su parte, sustituye el cuerpo de Alcmena por una piedra (Ant.Lib. 33.3: Ἑρμῆς δὲ πεισθεὶς Ἀλκμήνην ἐκκλέπτει, λίθον δ' ἀντ' αὐτῆς ἐντίθησιν εἰς τὴν σορόν) y los dioses cambian a Aspálide, una vez desaparecida, por una estatua (Ant.Lib. 13.6: ἀλλὰ τοῦτο μὲν ἠφανίσθη κατὰ θεόν, ἀντὶ δὲ τοῦ σώματος ἐφάνη ξόανον παρὰ τὸ τῆς Ἀρτέμιδος ἐστηκός). Otros casos igualmente significativos son el de Dríoie (Ant.Lib. 32), la propia Ifigenia nicandrea (Ant.Lib. 27), Hilas (Ant.Lib. 26) o el relato de los dorios (Ant.Lib. 37), no solo por la secuencia narrativa, sino también por el hecho de que las fuentes de todos estos episodios son precisamente obras metamórficas helenísticas, la *Ornitogonía* de Beo o los *Heteroioumena* de Nicandro, si confiamos en los escolios al margen.

El ps.-Plutarco mantiene entonces en su relato paralelo una secuencia narrativa, cuando menos, similar a todos estos episodios metamórficos seleccionados de Antonino Liberal, ahora para la historia de Clusia, la Ifigenia romana. De hecho, es la siguiente línea del pasaje, ἢ δ' Ἑστία ἐλεήσασα δάμαλιν ὑπέβαλε, en concreto la que se relaciona con la versión metamórfica del mito de Ártemis e Ifigenia, bien por la compasión de la diosa (ἐλεήσασα), bien por el uso del verbo ὑπέβαλε (aoristo), que hace referencia a la sustitución de Clusia por el animal (δάμαλιν), además del contexto paradoxográfico en sí mismo.

*Par. min.* 19A (*Mor.* 310B-C) presenta, por su parte, la historia de Cíane, náyade de Siracusa, asociada a la fuente homónima. Diodoro Sículo es el autor más antiguo que se conserva en el que se puede leer el origen de dicha fuente. Cuenta así que el dios Hades abrió una sima en la tierra para llegar al mundo subterráneo con Perséfone, tras raptarla. Luego, en el mismo lugar donde había abierto el dios dicha grieta hizo surgir una fuente junto a la que los siracusanos celebraban anualmente una festividad. Se trata, por tanto, de un prodigio divino mediante el que Hades transforma la naturaleza del lugar, esto es, una metamorfosis relacionada con el paisaje de una zona en concreto que da pie al *aition* cultural-etnográfico (D.S. 5.4.1-2)<sup>960</sup>. Hay que esperar hasta Ovidio para poder leer una versión diferente sobre la fuente Cíane. El de Sulmona, inspirándose sin duda en la tradición anterior, sigue la estela prodigiosa del relato y presenta a Cíane todavía no como la fuente homónima, sino como una de las ninfas sicilianas protectoras de Proserpina, pues será la encargada de intentar impedir el rapto de la joven. Ante tal impiedad contra Hades, el dios decide

---

<sup>960</sup> Un episodio mítico similar es el que ofrecen, como ya se ha comentado en esta Tesis, los poetas helenísticos Calímaco y Apolonio de Rodas. En cuanto al primero, recordemos la creación del río Neda en el *Himno a Zeus* (vv. 30 ss.). Apolonio, por su parte, en las *Argonáuticas* relata el origen de la fuente Jasonia (1.1145 ss.), creada a partir de que la diosa Rea modificó la naturaleza del lugar, o también, cuando el propio Orfeo con su lira consigue que las encinas de la región de Zona modifiquen su posición y se sitúen en hileras (1.23 ss.).

fluidificarla, de ahí el origen de la fuente homónima (Ou. *Met.* 5.409-436)<sup>961</sup>. El ps.-Plutarco reutiliza elementos míticos propios de la tradición como el lugar, Sicilia, o también los nombres, Cianipo (Anapis y Cíane, asociados al imaginario divino de Siracusa) o incluso la agresión sexual, como también expone Ibáñez Chacón<sup>962</sup>. Pero no solo reutiliza el autor del opúsculo estos elementos, sino también la secuencia narrativa en sí misma. De hecho, la *narratio Graeca* cuenta cómo Cianipo, aquí padre de Cíane, viola a su hija (τὴν θυγατέρα ἐβιάσατο Κυάνην) en un lugar oscuro (ἐν τόπῳ σκοτεινῷ) tras emborracharse por castigo de Dioniso (ὀργισθεὶς) ya que había descuidado el culto al dios (μόνῳ Διονύσῳ οὐκ ἔθυσεν). Solo la joven Cíane y su nodriza, al reconocer el anillo del rey, reconocieron al criminal. Tras la relación incestuosa, la ciudad fue castigada con una epidemia (λοιμωξάντων) y solo Cíane entendió el designio oracular, es decir, que debía asesinar a su padre, suicidándose posteriormente (καὶ αὐτὴ κατασφάζασα τὸν πατέρα ἑαυτὴν ἐπέσφαξε). Al igual que el personaje mitológico de Cíane está asociado a varios relatos metamórficos en la tradición, ya sea la transformación de la sima en una fuente (Diodoro Sículo), ya sea la fluidificación de Cíane (Ovidio), la narración que presenta aquí el ps.-Plutarco sigue la secuencia narrativa propia de otros mitos sobre metamorfosis: incesto, muerte (suicidio) y metamorfosis. Solo hay que pensar en el ejemplo paradigmático de Harpálice (Parth. 13) a la que su padre convenció para cometer incesto. Ella, a diferencia de la Cíane pseudoplutarquea, como venganza descuartiza a su hermano (primer elemento: crimen) —en vez de matar a su padre— y se lo da de comer a su progenitor<sup>963</sup>. Una vez que llevó a cabo su venganza, planea su suicidio (segundo elemento: la muerte), pues ruega a los dioses que la aparten del mundo de los hombres (αὐτὴ μὲν εὐξαμένη θεοῖς ἐξ ἀνθρώπων ἀπαλλαγῆναι), transformándose en el ave calcis (tercer elemento: metamorfosis). Más ejemplos de relaciones incestuosas las ofrece Partenio en sus *Amores apasionados* como el relato de Níobe (Parth. 33) o Leucipo (Parth. 5) en los que igualmente se omite el final prodigioso.

En cuanto a la *narratio parallela*, el ps.-Plutarco encuentra en la historia de Arruncio y Medulina varias similitudes. Se mantiene así el ultraje realizado a Baco (ἐξουδένιζε τὴν τοῦ θεοῦ δύναμιν), la embriaguez de Arruncio, el Cianipo en la versión griega (ὁ δὲ μέθην ἐνέβαλε), la violación de su hija Medulina en un lugar oscuro (καὶ ἐβιάσατο τὴν θυγατέρα Μεδουλλίαν νυκτὶ

<sup>961</sup> Así, Ovidio a partir del personaje mitológico y su metamorfosis explica el origen de la fuente Cíane, a diferencia de la versión de Diodoro Sículo que no refiere ningún dato sobre la vida anterior de Cíane centrándose solo en la creación de la fuente por voluntad de Hades. Cf. Ou. *Fast.* 4.417-620 o Nonn. *D.* 6.126 ss.

<sup>962</sup> Ibáñez Chacón, 2014, p. 305.

<sup>963</sup> Motivo ya conocido en la tradición, por ejemplo, a través de los episodios míticos de Atreo y Tiestes.

λαθραία) como el sintagma ἐν τόπῳ σκοτεινῷ<sup>964</sup> de la versión griega, el objeto como elemento de reconocimiento (ἡ δὲ ἐκ δακτυλίου γνοῦσα τὸ γένος) y cómo ella decide asesinarlo (καὶ δακρύσασα ἀνεῖλε τὸν ἐπίβουλον τῆς παρθενίας). La narración difiere, sin embargo, en la llegada de la enfermedad a la ciudad, la participación de la nodriza y la ausencia del suicidio. El ps.-Plutarco consigue así, relacionando sendas historias, reinventar el relato tradicional a través de una selección de “tópicos, motivos literarios recurrentes y aspectos culturales varios”, como sugiere Ibáñez Chacón<sup>965</sup>, de manera que consigue la verosimilitud y la lógica característica del género mitográfico. Pero no solo se observan elementos propios de la mitografía o la tragedia, sino que destacan igualmente motivos elegíacos prosificados al estilo parteniano, como las historias eróticas funestas o la presencia de personajes mitológicos relacionados con el ámbito de la naturaleza y la metamorfosis representadas en Cíane, personaje que puede dar lugar a confusión o crear cierta ambigüedad —quizá sea esta la intención del autor del pasaje— por su relación con la fuente homónima en Siracusa.

En *Par. min.* 21 (*Mor.* 310E-F) el ps.-Plutarco introduce otra historia sobre Cianipo, un relato que, al igual que *Par. min.* 19, está escasamente atestiguado. Solo hay referencias a la historia, aparte de Plutarco, en Partenio de Nicea (*Parth.* 10), Pausanias (*Paus.* 2.18.4; 2.30.9), Tzetzes (*Posth.* 643) o Estobeo (*Flor.* 66.34.3). Ahora bien, a pesar de las pocas fuentes que conservan la historia, se trata de una *narratio* con una secuencia narrativa muy del gusto de los relatos partenianos. Aquí el elemento amoroso/erótico es el que mueve toda la historia, es decir, el sentimiento de celos de Leucone (αὐτοῦ ὑπολαβοῦσα διὰ τὸ πολλάκις ἐν ὕλαις μένειν συνήθειαν ἔχειν μεθ' ἑτέρας) o de la esposa de Emilio en la *narratio* paralela (δόξασα ἑτέρῳ συνεῖναι) hacia Cianipo o el Emilio romano conduce a ambos personajes femeninos a seguirlos al bosque (κατ' ἔχθος ἠκολούθησε τῷ Κυανίπῳ y εἰσῆει εἰς τὴν νάπην). Todo ello lleva al funesto final no solo para Leucone o la esposa de Emilio (ambas son devoradas por los perros de caza de sus respectivos maridos: τὴν φίλανδρον ἀλόγου ζῶου δίκην διεσπάραξαν y οἱ κύνες ἐπιδραμόντες διέσπασαν), sino que condena de alguna manera a Cianipo/Emilio también, quien, tras ver a su amada devorada, termina suicidándose (ἑαυτὸν ἀπέσφαξεν y ὁ δ' ἐπέσφαξεν ἑαυτόν).

Las similitudes de contenido entre el relato de Partenio y el paralelo romano que ofrece aquí el ps.-Plutarco son evidentes. En lo que respecta asimismo a las fuentes citadas en el pasaje griego, se constatan dos citas. Los códices atestiguan a Partenio (ὡς Παρθένιος ὁ ποιητής), mientras que

<sup>964</sup> Entendemos que la violación de Medulina ocurrió en un lugar oscuro como en el caso de Cíane, porque la joven (Medulina) solo fue capaz de reconocer a su padre (Arruncio) a través de un anillo. Se trata entonces de un paralelo más entre ambas historias.

<sup>965</sup> Ibáñez Chacón, 2014, p. 302.

Estobeo refiere a Sóstrato, Σωστράτου ἐν β' Κυνηγετικῶν, (4.20b.70, frg. 4 *dub.* Gallé). Ibáñez Chacón defiende que la cita de Partenio puede ser simplemente un añadido posterior<sup>966</sup>. Sin embargo, aunque así sea, no se puede refutar que la fuente del ps.-Plutarco, aun con ciertos matices diferentes, parece ser la obra parteniana. Se trata de una secuencia narrativa en la que el binomio *eros-thanatos*, en un contexto cinegético, tiene todo el protagonismo. Es precisamente esta secuencia narrativa (*eros-thanatos*) la base de todas las *Narrationes amatoriae* del de Nicea y la base también de algunos relatos de los *Parallela minora* como el caso de Erígone, Cíane, Cianipo o Esmirna. Así, las razones que movían al suicidio de los personajes míticos, dentro del binomio *eros-thanatos*, son muy variadas: locura, frustración, honor, furor, sacrificio o amor, entre otras<sup>967</sup>. También la muerte, a consecuencia de una pasión amorosa, podía darse de distintas formas: asesinato, accidente o suicidio. No obstante, el caso que aquí nos ocupa es la muerte/suicidio motivado por el *eros*, ya sea por la tristeza ante la pérdida del ser amado por su muerte o abandono (e. g. “una ejemplar fidelidad que se prolonga más allá de la muerte sugiriendo la falta de sentido de una vida sin amor”<sup>968</sup>), ya sea por miedo, promiscuidad, vergüenza, o bien a causa de relaciones amorosas incestuosas (aquí la muerte como liberadora del sufrimiento<sup>969</sup>). Algunos de estos motivos se encuentran ejemplificados en los personajes del autor del opúsculo, pues Erígone se suicida ante la pérdida de su padre y Cíane o Esmirna a partir de la relación incestuosa (violación del padre) o incluso en *Par. min.* 21 se puede leer el suicidio de un personaje masculino. De estos cuatro ejemplos, tres de ellos no solo están estrechamente relacionados con la temática elegíaca helenística —aquí prosificada— sino que también tienen características propias del microgénero de la metamorfosis como la transformación de alguno de los personajes añadida al binomio *eros-thanatos*. Así, el amor lleva a la muerte y a un modo de muerte en particular, el suicidio del personaje amado o amante, dependiendo del caso y, a partir de la muerte, se abre paso el elemento metamórfico. Recordemos cómo Erígone es catasterizada o cómo Esmirna, pasaje que analizaremos a continuación, sufre una metamorfosis fitológica. En lo que respecta a Cíane, en el ps.-Plutarco no se atestigua ninguna referencia metamórfica pero el contexto siracusano, los nombres de los personajes en cuestión sí recuerdan a este tipo de relatos. Tampoco hay ninguna alusión metamórfica en la historia de Cianipo, pero sí mantiene algunos componentes similares a otros

---

<sup>966</sup> Ibáñez Chacón, 2014, p. 327.

<sup>967</sup> Véase la siguiente puntualización de Asomatou *et al.* (2016, p. 70): “The pain associated with abandonment and fear of public defamation, are both important factors in female suicide in Greek mythology. Noted examples are those of Stheneboea, daughter of Iobates and wife of Proteus, who committed suicide by unknown means, after being rejected by Bellerophon, and Phyllis, who fell in love with and married Demophon, and who later hanged herself when Demophon abandoned her”.

<sup>968</sup> Jufresa Muñoz, 2003, p. 162.

<sup>969</sup> *Ibidem*.

relatos característicos del género. El autor del opúsculo refiere aquí cómo un personaje masculino se suicida a causa de la pena amorosa, siguiendo el relato parteniano de Cianipo (Parth. 10), pero este patrón se puede leer en más narraciones de los Ἐρωτικά Παθήματα como es el caso de Enone (Parth. 4), Dimetes (Parth. 31) o Argantone (Parth. 36). Aunque no se especifique cómo se quitó la vida Cianipo, sí sabemos que Enone se cuelga, Dimetes se degüella y Argantone muere ahogada. Suicidios de tipo variado provocados por la pérdida de un ser amado, secuencia que ya incluyó Hétilo en el episodio de Glauco (*Test.* 1 Gallé), Fanocles en la historia de Cicno y Faetonte (frg. 6 Gallé), Apolonio en sus *Argonáuticas* en la figura de Clite (1.1063-1069), Nicandro en sus *Heteroioumena* en el relato de Cicno o el propio Antonino Liberal en su colección de metamorfosis sobre la mujer de Perifante (Ant.Lib. 6). Son todos episodios mitológicos similares en los que el *eros* ante la pérdida del ser amado lleva a la muerte de uno de los personajes (suicidio). La evidente diferencia es la no inclusión del elemento metamórfico ni en Partenio, ni en la *narratio Graeca* ni en la historia paralela del ps.-Plutarco, lo que llevaría a pensar en una omisión intencionada del elemento literario de la metamorfosis, a modo de contragénero.

Sin embargo, en *Par. min.* 22A (*Mor.* 310F-311A) sí se puede leer explícitamente un relato metamórfico: la transformación filológica de Esmirna. Se trata de una *narratio* procedente de la tradición mitográfica sobre el origen del personaje mitológico Adonis<sup>970</sup>, mientras que el ps.-Plutarco construye el paralelo a partir de un relato de la obra de Aristides milesio, si confiamos en la cita pseudo-plutarquea. Así, el relato griego relata cómo Esmirna, hija de Cíniras, se enamora de su propio padre (ἠράσθη τοῦ γεννήσαντος) a causa de la cólera de Afrodita (διὰ μῆνιν Ἀφροδίτης). Para satisfacer este deseo incontrolable, Esmirna y su nodriza engañan a Cíniras haciéndole creer que una joven del vecindario lo amaba (γείτονα παρθένον ἐρᾶν αὐτοῦ) y quería tener relaciones con él, pero sin ser vista (αἰσχύνεσθαι ἐν φανερῷ προσιέναι). Sin embargo, Cíniras consiguió ver quién era su amante (φῶς ἦτησεν) e intentó asesinarla (ξιφῆρης τὴν ἀσελγεστάτην ἐδίωκεν). Esmirna termina metamorfoseada en el árbol homónimo (εἰς ὁμώνυμον δένδρον μετεμορφώθη) por mediación de Afrodita (κατὰ πρόνοιαν Ἀφροδίτης).

El primer testimonio de la figura literaria de Esmirna, madre de Adonis, la ofrece Paniasis, atestiguado en el mitógrafo Apolodoro (3.183-184). A diferencia de Hesíodo, Paniasis cuenta que Esmirna era hija del rey de Asiria (Θείαντος βασιλέως Ἀσσυρίων)<sup>971</sup>, llamado Tiante o Cíniras en el ps.-Plutarco u Ovidio (*Met.* 10.298-299: *Editus hac ille est, qui, si sine prole fuisset, / inter felices Cinyras potuisset haberi*). La versión atestiguada en Apolodoro (3.183-184) refiere que Esmirna, a

<sup>970</sup> *Vid.* Ruiz de Elvira, 1982, pp. 452, 459, 461-462.

<sup>971</sup> Cf. frg. 25 Matthews, pp. 120-125.

causa de la cólera de Afrodita (3.183.5: κατὰ μῆνιν Ἀφροδίτης), se enamoró de su propio padre, porque la joven no rendía culto a la diosa (3.183.5: οὐ γὰρ αὐτὴν ἐτίμα) o, según otras versiones como la de Higino, porque su madre cometió una falta contra la divinidad (*Fab.* 58). Estas variantes míticas no aparecen en el relato de los *Parallela minora*. También se menciona a la nodriza (3.183.6: τὴν τροφόν) y su engaño al rey y cómo la joven Esmirna consigue finalmente satisfacer su deseo erótico durante la noche (3.184.1: νύκτας δώδεκα). No obstante, prosigue la versión atestiguada en Apolodoro, Tiente descubre la verdadera identidad de su amante y, por ello, pretende asesinarla, persiguiéndola con una espada (3.184.2: σπασάμενος <τὸ> ξίφος ἐδίωκεν αὐτήν), datos que también se pueden leer en la versión del ps.-Plutarco. Al final, tras el ruego de la joven (3.184.2-3: ἡ δὲ περικαταλαμβανομένη θεοῖς ἠῤῥατο ἀφανῆς γενέσθαι), los dioses se apiadan de Esmirna (3.184.4: κατοικτεῖραντες) y consiguen salvarla a través de la metamorfosis en el árbol homónimo (3.184.4-5: αὐτὴν εἰς δένδρον μετέλλαξαν, ὃ καλοῦσι σμύρναν). Según esta versión atestiguada en el mitógrafo helenístico o incluso también en la propia de Antonino Liberal (*Ant.Lib.* 34), tiempo después nace de la fatal unión el bello Adonis, al que no se menciona en la *narratio* griega de los *Parallela minora*, pero sí en su paralelo romano<sup>972</sup>. Lo mismo ocurre con la muerte de Tiente, elemento incluido en la *Μεταμορφώσεων Συναγωγή* de Antonino Liberal donde relata otra versión completa del mito, aunque con variaciones respecto al relato pseudo-plutarqueo. En el período helenístico, Licofrón también incluye en su *Alejandra* una referencia al final metamórfico de la joven (828-830) y parece que también Nicandro conocía y trató la leyenda (*Sch. Theoc. Id.* 5.92e ἀνεμόνα). Antonino Liberal, por su parte, escribió una versión completa del mito, aunque con variaciones: Afrodita no aparece como la causante del amor incestuoso de Esmirna (δεινὸς γὰρ αὐτὴν ἔρωσ ἐξέμηγεν ἐπὶ τῷ πατρὶ) y es la propia joven quien, tras dar a luz a Adonis, pide a los dioses que la hagan desaparecer del mundo de los vivos, de ahí la propia solución metamórfica (αὐτὴ δ' ἀνασχοῦσα τὰς χεῖρας ἠῤῥατο μήτε παρὰ ζῶσι μήτ' ἐν νεκροῖς φανῆναι)<sup>973</sup>. Además, es Zeus, no Afrodita, la divinidad que se encarga de su transformación en el árbol, que una vez al año destila mirra (καὶ αὐτὴν ὁ Ζεὺς μεταβαλὼν ἐποίησε δένδρον). Tiente (Cíniras en Ovidio), por su parte, termina suicidándose. Así, afirma Forbes Irving que el milagroso nacimiento de Adonis es sustituido por un relato etiológico, siguiendo la estela de las Helíades y sus lágrimas de ámbar<sup>974</sup>.

<sup>972</sup> Es frecuente en el mito de Tiente y Esmirna leer tanto el final metamórfico de la joven, como también el nacimiento maravilloso de Adonis (e. g. Lyc. 828-830; Apollod. 3.184.4).

<sup>973</sup> De nuevo una desaparición como forma de metamorfosis.

<sup>974</sup> Forbes Irving, 1990, p. 274. Tras la época helenística, solo el ps.-Plutarco, Filostéfano *ap.* Probo (frg. 20 Capel Badino), Luciano, Opiano y algunos escoliastas han hecho referencia a este relato prodigioso. En la literatura latina, destacamos, por ejemplo, a Propertio, Higino, Cina en su *Ciris*, Ovidio, Fulgencio o Servio, que ofrecen entre sí muy pocas diferencias respecto a la versión tradicional.



El autor del opúsculo fusiona datos de diferentes versiones, quizá datos míticos que ya estaban entrelazados en las supuestas *Metamorfosis* de Teodoro, si confiamos en la veracidad de la cita de la *narratio* griega. El ps.-Plutarco llama al padre de Esmirna, en primer lugar, Cíniras como Ovidio, en lugar de Tiante, como refieren Paniasis, Antonino Liberal o incluso Opiano (*Hal.* 3.403 ss.). Sí cuenta, sin embargo, que el amor funesto de Esmirna procede de un castigo de Afrodita<sup>975</sup>, rememorando la versión atestiguada en Apolodoro, aunque sin explicar el porqué de dicho castigo (tampoco lo explica el relato ovidiano), o también el hecho de que sea el padre quien persiga a Esmirna e intente asesinarla. Se separa entonces en algunos aspectos de la versión de Antonino Liberal (*Ant.Lib.* 34), procedente casi con toda probabilidad de un modelo helenístico, porque el ps.-Plutarco incluye el elemento de cólera de Afrodita cuando en la narración de Antonino Liberal solo se dice que Esmirna sentía un amor monstruoso por su padre y porque la metamorfosis final ocurre, en la historia conservada por Antonino Liberal, después de dar a luz y es ella misma, Esmirna, la que ruega a los dioses desaparecer. En el ps.-Plutarco, no se hace referencia alguna al nacimiento de Adonis ni a la súplica de Esmirna por abandonar el mundo de los vivos y además tampoco es Zeus, ni otros dioses, sino Afrodita la encargada de llevar a cabo la transformación (*Mor.* 310F-311A-B).

A pesar de las similitudes o diferencias con las distintas versiones, que sin duda tuvo un precedente helenístico, posiblemente Nicandro debido al escolio teocriteo que explica que Nicandro ya relató el origen metamórfico de la anémona a partir de la sangre de Adonis<sup>976</sup>, lo que parece estar claro es que este pasaje está explícitamente relacionado con el microgénero de la metamorfosis que proliferó en época helenística, tanto por la forma como por el contenido. En cuanto al contenido, la secuencia narrativa sigue el patrón amor, muerte y metamorfosis, frecuente en este tipo de contextos literarios, pues se puede leer con cierta frecuencia ya en los relatos sobre metamorfosis del período helenístico. A modo de ejemplo, destacamos la historia de Arceofonte y Arsínoe en el libro II de la *Leontion* de Hermesianacte (*Ant.Lib.* 39)<sup>977</sup>, el caso de Cauno y Bíblide en Partenio (*Parth.* 11) y Conón (*Narr.* 2)<sup>978</sup>, el relato homoerótico de Cicno y Filio en las *Metamorfosis* de Nicandro (*Ant.Lib.* 12) o la historia funesta de Dafne y Apolo (*Parth.* 15). Parece evidente que el autor del

<sup>975</sup> Se trata de un elemento narrativo que no está en el pasaje de Estobeo (22Ab Stob. IV 472). Además, De Lazzar afirma que la narración de Estobeo es ligeramente más sintética “rispetto a ps.-Plutarco e meno perspicuo” (2000, n. 193).

<sup>976</sup> Como también afirma Del Canto Nieto, 2003, p. 229. El escolio teocriteo dice así (*Sch. Theoc. Id.* 5.92e ἀνεμώνα): τὴν ἀνεμώνην Νικανδρὸς (frg. 65 Schneider p. 68) φησὶν ἐκ τοῦ Ἀδώνιδος αἵματος ῥύνηναι. Κρατεῦας (cf. Wellmann Abh. d. Ges. d. Wiss. zu Gött., Phil.—hist. Kl. N. F. 2, 1897, 30) δὲ δύο φησὶ, τὴν μὲν ἄνθος ἔχουσαν μέλαν, τὴν δὲ φοινίκειον. Σωσίβιος (fgm. 21 Mueller II 629) δὲ παρὰ Λάκωσι τὰς ἀνεμόνας φαινίδας καλεῖσθαί φησι.

<sup>977</sup> Gallé Cejudo, 2021, pp. 192-195.

<sup>978</sup> Brown, 2002, pp. 58-66.

opúsculo debía conocer y manejar con cierta fluidez las fuentes donde se encontraban estructuras narrativas similares<sup>979</sup>. En cuanto al léxico metamórfico de la *narratio* griega, habría de señalarse que el autor emplea aquí el verbo μεταμορφώω (μετεμορφώθη) que está atestiguado anteriormente en otros autores como Hesíodo (frg. 10(d) = 12 F. D.; 217A = 161a F. D.), Epiménides (frg. 23.3), Acusilao (frg. 26.7) o Apolodoro (2.5.7), Luciano (*Asinus* 4.31) o Antonino Liberal (2.6.6), forma verbal enmarcada dentro de la construcción sintáctica μεταμορφώω (en pasiva indicando que el agente que ejecuta el prodigio es la divinidad, Afrodita en este caso) y εἰς más acusativo (εἰς ὁμώνυμον δένδρον μετεμορφώθη), que señala en lo que Esmirna se transforma. El ps.-Plutarco trabaja aquí como un auténtico erudito helenístico, conocedor de la tradición, pues opta por seleccionar un breve relato pero detallado, que ofrezca bastante información sobre la leyenda en cuestión, e intenta asimismo innovar en algunos aspectos como la mezcla de diferentes versiones, motivos y, consecuentemente, géneros y microgéneros literarios. Así, la historia griega recoge de la tradición dramática la aparición de la nodriza como ayudante y confidente de la joven, el tema del incesto o la metamorfosis, recurrente en la época helenística así como el final etiológico (el origen de la mirra) procedente de dicha transformación. Con todo ello, de acuerdo con Ibañez Chacón<sup>980</sup>, el autor se acerca más al aspecto más trágico, patético y horrible de la historia, señas de identidad también de los elegíacos helenísticos, como Partenio o el propio Euforión de Calcis<sup>981</sup>.

Ahora bien, a pesar de los elementos coincidentes entre la *narratio* griega y romana<sup>982</sup>, el relato romano *Par. min.* 22B (*Mor.* 311A-B)<sup>983</sup> difiere en algunos aspectos del original griego como la embriaguez del padre durante la unión sexual (οἰνωθείς), la forma de revelación de la identidad de la joven, llamada ahora Valeria que huye al campo embarazada gracias a la nodriza (ἡ δὲ τροφὸς φθάσασα διήγειρεν, ἥτις ἐπὶ ταῖς ἀγροικίαις ἦν ἐγκύμων τυγχάνουσα), la muerte del padre (κατὰ τῶν αὐτῶν ἔρριψε κρημνῶν), el suicidio fallido de la joven (ποτὲ δὲ κατὰ κρημνῶν ἐνεχθείσης), el nacimiento del niño (εἰς τὸν ὠρισμένον χρόνον ἐγέννησεν Αἰγίπανα), el inexistente intento de asesinato de la joven por parte del padre o la metamorfosis, como paralelo con Esmirna. Además, los elementos prodigiosos que se pueden leer en la narración griega (la metamorfosis por mediación de Afrodita) se sustituyen ahora solo por la salvación del feto, tras el intento de suicidio de Valeria.

<sup>979</sup> Además, De Lazzar en su edición de los *Parallela minora* (2000, n. 191), señala que el tópico de la violación de una hija por parte del padre aparece igualmente en *Fluu.* 22.1, ahora en el relato del dios-río Aqueloo. Sobre el tópico de la violación dentro de los *Parallela minora*, cf. Ibañez Chacón, 2008/2009, pp. 3-14.

<sup>980</sup> Ibañez Chacón, 2014, p. 331.

<sup>981</sup> Cf. Calderón Dorda, 1997, pp. 1-15.

<sup>982</sup> Estos son el enamoramiento de Valeria por cólera de Afrodita, la aparición de la nodriza y su ayuda, el engaño del padre, Valerio, para que la joven pudiera satisfacer su deseo erótico o la inclusión de los elementos de la noche y la luz.

<sup>983</sup> A diferencia de la *narratio Graeca*, sostiene Ibañez Chacón, “la *narratio romana*, sin embargo, debido quizá a lo insólito de su contenido, parece haber sufrido mucho más los estragos de la transmisión, por lo que las variantes y correcciones son muy numerosas” (2014, p. 330).

Finalmente, la joven da a luz al niño<sup>984</sup> y Valerio, padre de la joven (el Cíniras o Tiante griego), es el que termina suicidándose en el mismo acantilado. No es de extrañar entonces que el ps.-Plutarco eliminara de sus *narrationes* romanas la gran mayoría de elementos relacionados con las metamorfosis, como se puede leer también en la historia de Midas o de Anfiarao, entre otras. Ibáñez Chacón, uno de los más recientes estudiosos del opúsculo pseudo-plutarqueo, señala, por su parte, que es una constante en los *Parallela minora* que el autor sustituya la metamorfosis por la “presencia o participación de algún elemento divino que de forma análoga representa lo prodigioso del hecho”<sup>985</sup>. Defiende además que el nacimiento de Silvano se podría asemejar al de Adonis porque el relato de Ant.Lib. 34.4 ya refiere que Esmirna también parió prematuramente a su hijo (τὸ βρέφος μὲν ἐξέβαλεν ἐκ τῆς γαστρὸς). No obstante, no se debería descartar la posibilidad de que la eliminación del contenido metamórfico —que no paradoxográfico— sea un intento del autor de separarse de la tradición griega y romanizar o ‘des-helenizar’ todavía más su paralelo romano, consiguiendo, junto con las citas, una mayor verosimilitud, especialmente si se admite la autenticidad de Aristides de Mileto (ὡς Ἀριστείδης Μιλήσιος ἐν τρίτῳ Ἰταλικῶν).

En lo que respecta a la cita de la *narratio Graeca*, καθὰ Θεόδωρος ἐν ταῖς Μεταμορφώσεσιν<sup>986</sup>, muchos han sido los intentos de demostrar la veracidad de dicha cita. Müller identifica a este Teodoro con *Theodorus Iliensis*, autor de unos *Troica*, además de unas *Metamorfosis*. Bien es cierto que la mayoría de filólogos no dan credibilidad o tienen muchas sospechas de la cita. Ejemplo de ello son los reconocidos estudiosos sobre metamorfosis como Forbes Irving, quien ni afirma ni niega la existencia de Teodoro, aunque es más específico en su datación, pues afirma que debería ser anterior a Ovidio, si atendemos al comentario de Probo a las *Geórgicas* de Virgilio (1.399)<sup>987</sup>. En el comentario a las *Geórgicas*, cuenta Probo que Virgilio, como base para el mito de los alciones, siguió a Ovidio, pero que el propio Ovidio se inspiró, en parte, en Nicandro, pero también en Teodoro<sup>988</sup>. Buxton considera a Teodoro un poeta más de metamorfosis de la época helenística y remite simplemente a los estudios de Forbes Irving y Cameron<sup>989</sup>. Precisamente este último realiza un breve resumen de la discusión general de los filólogos respecto a esta cita pseudo-plutarquea y, tras ello, señala que Probo parece comenzar más bien una discusión

---

<sup>984</sup> Recordemos que en el relato griego no se hace mención alguna al embarazo de Esmirna o nacimiento de Adonis.

<sup>985</sup> Ibáñez Chacón, 2014, p. 337. La misma idea aparece también en las diégesis de Yole o Clusia. Sin embargo, se trata de un elemento conocido ya en la literatura helenística, en concreto, en Parth. 17, cuando el de Nicea relata que Periandro, al descubrir que su amante era su propia madre, intentó asesinarla, pero la divinidad se lo impide (κατασχεθεὶς δὲ ὑπὸ τινος δαιμονίου φαντάσμα τοῦ ἀπετράπετο).

<sup>986</sup> De Lazzer, 2000, p. 77.

<sup>987</sup> Forbes Irving, 1990, p. 20.

<sup>988</sup> Thilo & Hagen, 1902, pp. 365-366.

<sup>989</sup> Buxton, 2009, p. 110.

sobre a qué autor siguió Virgilio para el mito de los alciones porque ni él mismo (Probo) tenía suficientes datos sobre las fuentes de ninguno de los dos autores restantes (Nicandro y Teodoro). Propone así que el comentario puede ser simplemente una duda que asaltó al comentarista sobre la fuente precedente a Ovidio<sup>990</sup>, o bien que la última fuente de esta nota haga referencia a una versión extendida de las *Narrationes*, texto latino del siglo II o III, que contiene resúmenes de las historias narradas por Ovidio en sus *Metamorfosis*. Lafaye, otro gran estudioso sobre las fuentes de Ovidio para las *Metamorfosis*, sin embargo, sí acepta la veracidad de la cita y considera que se trata de unas *Metamorfosis* de un autor posterior a Nicandro que “s’était efforcé quelquefois de présenter autremet les fables qu’il avait reprises”<sup>991</sup>. Ibáñez Chacón también señala, por su parte, que, si aceptamos la existencia de unas *Metamorfosis* de Teodoro, las siguientes palabras de Lafaye cobran gran sentido: “il semble que ce poète avait été guidé dans le choix des légendes par un goût singulièrement malheureux”<sup>992</sup>, porque, de acuerdo con el sentido trágico de la historia de Esmirna presentada por el ps.-Plutarco, parece que Teodoro debió decantarse por unas leyendas metamórficas de carácter funesto. Si aceptamos entonces la veracidad de la cita, y, por tanto, aceptamos que el contenido del ps.-Plutarco ya se encontraba en Teodoro, debemos tener en cuenta que no estaríamos ante un enfoque diferente sobre los relatos metamórficos en el ps.-Plutarco, sino ante un tratamiento típicamente helenístico de estos mitos —aquí el de Esmirna— con un contenido y final trágico, estructura que se repetiría, de acuerdo con Probo, en el mito de los alciones, presente también presumiblemente en las *Metamorfosis* de Teodoro.

No obstante, tendríamos que preguntarnos hasta qué punto es innovador Teodoro en sus supuestas *Metamorfosis* y si realiza un tratamiento verdaderamente diferente de los relatos metamórficos en su obra, a partir de la historia pseudo-plutarquea. Habría de señalarse que una de las características más notables de la literatura helenística es la mezcla o fusión de los distintos géneros literarios existentes y el enfoque de la *narratio* pseudo-plutarquea es buena prueba de ello. El mito de Esmirna es, en definitiva, una historia funesta que traspasa los límites morales, de manera que la única solución posible es la muerte, —de ahí el sentido trágico—, que da pie a la solución metamórfica, normalmente con un sentido etiológico. Esta fusión entre la poesía elegíaca con la poesía de metamorfosis e incluso la poesía etiológica se puede leer ya desde Calímaco, los elegíacos helenísticos o también en los *Amores apasionados* de Partenio de Nicea, al que se le ha atribuido precisamente un pequeño papiro en estado fragmentario que contiene el final del episodio

---

<sup>990</sup> Cameron, 2004, pp. 206-207.

<sup>991</sup> Lafaye, 1904, p. 37.

<sup>992</sup> Ibáñez Chacón, 2014, p. 339.

mítico de Adonis con gran independencia de Ovidio (*POxy.* 4711)<sup>993</sup>. Ya se le atribuya la autoría a Partenio o a otro autor propiamente de metamorfosis u otro poeta elegíaco, este catálogo o poema de metamorfosis contiene dos aspectos relevantes. El primero de ellos es que el contenido principal es la metamorfosis y el segundo se basa en una cuestión formal pues la métrica, dísticos elegíacos, de nuevo evidencian la mezcla de géneros no solo, parafraseando a Montes Cala, en el sentido de hallar elementos propios a diferentes géneros literarios, sino también en el sentido de “la creación de nuevas formas literarias a partir de otras ya existentes”<sup>994</sup>. En definitiva, la inclusión de la cita de Teodoro y el contenido y la forma de la *narratio Graeca*, que encaja a la perfección con los relatos de metamorfosis hacen de *Par. min.* 22 una *diegesis* realmente interesante, un perfecto testimonio de la recepción de la materia metamórfica en la obra pseudo-plutarquea.

La relación entre las historias de *Par. min.* 23 y *Par. min.* 25 y la metamorfosis resulta tan evidente como en los casos anteriores. En cuanto a *Par. min.* 23A (*Mor.* 311B-D), el ps.-Plutarco traslada al lector a la época de la guerra de Troya (μετὰ τὴν Ἰλίου πόρθησιν) cuando Diomedes es arrojado a la corte del rey libio Lico (ἐξεβράσθη Διομήδης εἰς Λιβύην, ἔνθα Λύκος ἦν βασιλεύς). El rey tenía por costumbre sacrificar a todos los extranjeros al dios Ares (ἔθος ἔχων τοὺς ξένους Ἄρει τῷ πατρὶ θύειν), pero su hija Calírroe impidió el sacrificio de Diomedes (τὸν Διομήδην ἔσφασε λύσσασα τῶν δεσμῶν) por amor (ἐρασθεῖσα Διομήδους). Traiciona a su padre (Καλλιρρόη δ’ ἠ θυγάτηρ... τὸν πατέρα προῦδωκε) pero, a su vez, ella también es traicionada por su amado Diomedes (ὁ δ’ ἀμελήσας τῆς εὐεργετίδος ἀπέπλευσεν), de manera que Calírroe acaba suicidándose (ἠ δὲ βρόχῳ ἐτελεύτησεν). De nuevo, el binomio amor-muerte hace acto de presencia en los *Parallela minora*, al estilo de los Ἐρωτικὰ παθήματα de Partenio de Nicea, pero sin alusión alguna a la metamorfosis de alguno de los personajes, aun cuando, como hemos evidenciado anteriormente, la secuencia narrativa evocaría el final metamórfico del pasaje. Sin embargo, es ahora la *narratio parallela* la que parece acercarse un poco más a un mito metamórfico pero de origen latino. El relato *Par. min.* 23B (*Mor.* 311C) se sitúa, de nuevo, en el contexto bélico (Ἐρωτοῦλοσ συστρατευόμενος), ahora de la fortaleza Garetio (ἐπέμφθη <εἰς> Μασσύλους πορθήσων φρούριόν τι δυσάλωτον τοῦνομα Γαραίτιον) y el protagonista, Calpurnio Craso, es decir, el Diomedes griego, termina siendo prisionero de los masilos (αἰχμάλωτος δὲ ληφθεὶς), iba a ser sacrificado al dios Saturno (ἔμελλε θύεσθαι τῷ Κρόνῳ), Ares en el relato griego. No obstante, la hija del rey, Bisalcia, consigue salvarlo (καὶ νικηφόρον ἐκεῖνον ἐποίησεν) porque estaba enamorada de él (ἐρασθεῖσα). Traiciona a su padre (Βισαλία, τοῦ βασιλέως θυγάτηρ, ἐρασθεῖσα προέδωκε τὸν πατέρα), pero es

<sup>993</sup> Cf. *supra* pp. 30-31 de nuestra introducción.

<sup>994</sup> Montes Cala, 1984, p. 22.

igualmente abandonada por Calpurnio Craso (ἀναστρέψαντος δ' αὐτοῦ), por lo que la joven, al modo de Calíroo en la leyenda griega, se suicida (ἡ κόρη κατέσφαξεν ἑαυτήν).

A pesar de que no hay más testimonios sobre la existencia de Calpurnio Craso o Bisalcia, Ibáñez Chacón sugiere que el nombre de la hija del rey, Bisalcia, se asocia al gentilicio de los bisaltos (pueblo tracomacedonio), que procedía del nombre del rey epónimo, Bisaltes. Higino en *Fab.* 188 cuenta cómo la hija de Bisaltes, Teófane, fue raptada por Neptuno y cómo se la llevó a la isla Crumisa. Allí la metamorfoseó en una oveja para ocultarla del resto de pretendientes. También transformó al resto de ciudadanos de la isla y a sí mismo en un carnero, así como a los pretendientes en lobos. Neptuno, de nuevo metamorfoseado, violó a Teófane de quien nació el carnero dorado que llevó a Friso hasta la Cólquide. Por tanto, la leyenda aquí inserta por parte del ps.-Plutarco puede estar en relación, de acuerdo con la tradición mitográfica, con los mitos de metamorfosis, ya que volvemos a encontrarnos ante motivos recurrentes en el microgénero, a saber, el rapto de la amada y su ocultamiento en forma de metamorfosis y la transformación de la divinidad para satisfacer su deseo sexual. Bien es cierto que ninguno de estos elementos relacionados con el contexto metamórfico aparecen descritos en la narración del ps.-Plutarco pero, para elegir a Bisalcia como protagonista femenina de la *narratio*, es presumible que el autor del opúsculo conocía ya los episodios relacionados, transmitidos por Higino y también por el propio Ovidio en sus *Metamorfosis* (6.117: *aries Bisaltida fallis*).

Una confección literaria similar se aprecia, de hecho, también en *Par. min.* 25 (*Mor.* 311E-F) porque, aunque no hay metamorfosis explícitas dentro de los pasajes, en la *narratio Graeca* sí hay personajes míticos relacionados asimismo con transformaciones y seres híbridos, además de la cita en la que el ps.-Plutarco afirma que la historia procede del primer libro de las *Metamorfosis* de Doroteo (ὡς Δωρόθεος ἐν πρώτῳ Μεταμορφώσεων). *Par. min.* 25A (*Mor.* 311E) refiere que Telamón, uno de los cazadores calidonio<sup>995</sup>, sale a la caza de su hermano Foco (καὶ στεργόμενου Τελαμών ἦγεν ἐπὶ θήραν), hijo de Éaco y de una nereida, Psámate (Φώκου ὄντος ἐκ Ψαμάθης Αἰακῶ). Así, durante la cacería, aparece un jabalí (συὸς ἐπιφανέντος) y Telamón mató con su lanza (κατὰ τοῦ μισουμένου ἐπαφῆκε τὸ δόρυ καὶ ἐφόνευσεν), según el relato, a su hermano odiado, de ahí el destierro de Telamón, castigo impuesto por su propio padre Éaco (ὁ δὲ πατὴρ ἐφυγάδευσεν). Ibáñez Chacón pone de manifiesto que la brevedad de la *narratio Graeca* y lo sucinto de los hechos podría ser una evidencia de una transmisión sesgada<sup>996</sup>. Es cierto que en un contexto metamórfico, sobre todo, por el grupo de divinidades marinas que aparecen en el pasaje, resulta extraño que no se

<sup>995</sup> Hijo de Éaco y Endeide, cf. Apollod. 3.158 ss.

<sup>996</sup> Ibáñez Chacón, 2014, p. 358.

describa explícitamente ningún cambio de forma. Además, la cita del ps.-Plutarco va en armonía con la temática principal del relato<sup>997</sup>.

A diferencia de la *narratio Romana*, la historia griega sí ofrece elementos tradicionales de la literatura metamórfica como el origen de Foco, hijo de Éaco y Psámate que ya se puede leer en Hesíodo (*Th.* 1003-1005) o *Pi. N.* 5.7-16. No obstante, según Eurípides (*Hel.* 4-7), Psámate abandonó a Éaco y se unió a Proteo. En época helenística, Apolodoro recoge en su *Biblioteca* que la nereida pretendió evitar dicha unión metamorfoseándose (3.158.6-8: *μίγνυται δὲ αἴθις Αἰακὸς Ψαμάθῃ τῇ Νηρέως εἰς φύκην ἠλλαγμένη διὰ τὸ μὴ βούλεσθαι συνελθεῖν, καὶ τεκνοῖ παῖδα Φῶκον*), como proverbialmente ocurre con otras divinidades marinas: el caso de Tetis y Peleo. Así, la metamorfosis en foca de la nereida Psámate es un intento de explicar el nombre de Foco, héroe epónimo de la región. También el ps.-Plutarco recoge en la *narratio Graeca* el asesinato de Foco a manos de Telamón, a diferencia de la versión tradicional que apuesta por el crimen cometido por Peleo o bien por los dos hermanos, Peleo y Telamón<sup>998</sup>. Además, el episodio mítico completo lo ofrece Antonino Liberal en *Μεταμορφώσεων Συναγωγή*, a su vez tomado presumiblemente del libro primero de las *Metamorfosis* de Nicandro. El ps.-Plutarco tiene pleno conocimiento de todas las fuentes<sup>999</sup> y aquí hace un breve resumen de la historia pero, curiosamente, sin mención del poder metamórfico de las divinidades marinas<sup>1000</sup> sobre las que se basa en realidad el relato, ni tampoco al final metamórfico del mito, esto es, el castigo de Psámate a sus otros hijos por la muerte de Foco. Solo se centra el autor del opúsculo en el asesinato de Foco y obvia el resto de la historia que bien se puede leer en Ovidio (11.381 ss.), Antonino Liberal (*Ant.Lib.* 38) e incluso antes en Licofrón quien refiere el episodio del lobo petrificado (*Lyc.* 901 ss.). A pesar del contenido que con cierta probabilidad falta en el pasaje griego, la cita de unas supuestas *Metamorfosis* de Doroteo —ya sea cierta o inventada— junto con la propia temática del relato evidencia que *Par. min.* 25A es otro ejemplo más de la recepción de la materia metamórfica en la obra del ps.-Plutarco y del intento de

---

<sup>997</sup> La misma idea defiende Jacoby (*FGrHist* IIIa, p. 392), porque señala que se espera en el texto una transformación, de manera que no estaríamos ante la versión original del ps.-Plutarco. En cuanto a la cita de las supuestas *Metamorfosis* de Doroteo, el humanista Guarino ha sustituido Doroteo por *Theodorus*. Explica esto Ibáñez Chacón quizá por reminiscencia a las *Metamorfosis* de Teodoro también citadas en *Par. min.* 22 (2014, p. 361). Cf. De Lazzer, 2000, p. 345, n. 218.

<sup>998</sup> Unos autores dicen que fue Peleo (*D.S.* 4.72.6, *Ou. Met.* 11.266-270, *Paus.* 10.30.4, *Sch. Lyc.* 175c, *Sch. E. Andr.* 687), o bien los dos hermanos, Peleo y Telamón (*Alcmán* frg. 1, *Apollod.* 3.160-161, *Ant.Lib.* 38.2, *Sch. Pi. N.* 5.25, *Tz. ad Lyc.* 175). Apolonio (*A.R.* 1.90-94) y el escolio a las *Nubes* de Aristófanes (*Sch. Ar. Nub.* 1067a) indican la complicidad de Telamón, quizá primer antecedente a la versión del ps.-Plutarco. En *Alcmán* (frg. 1), se cuenta que Telamón golpeó a Foco y después Peleo lo remató con el hacha, contexto similar a *Sch. Pi. N.* 5.25 o *Tz. ad Lyc.* 175. Para Apolodoro, Peleo solo oculta el cadáver de su hermano Foco (3.160-161: *καὶ κομίσας μετὰ Πηλέως κρύπτει κατὰ τινος ὕλης*).

<sup>999</sup> Parece que Nicandro, atestiguado en Antonino Liberal (38), puede ser la fuente inspiradora de la *narratio* presente en la obra pseudo-plutarquea, debido al cambio de contexto de la muerte de Foco. Traslada así el lugar de la muerte, de un contexto agónico a una cacería.

<sup>1000</sup> Cf. Forbes Irving (1990, pp. 171-194); Frontisi-Ducroux (2006, pp. 21-57).

romanización (o bien ‘des-helenización’) de todas las historias paralelas a través de la exclusión de todo elemento metamórfico, ahora tanto en la *narratio* griega como en su paralelo romano.

El microgénero de la metamorfosis, tan destacado en la obra pseudo-plutarquea, continúa haciendo acto de presencia en el opúsculo, ahora en *Par. min.* 32B (*Mor.* 313D) donde se puede leer otro tipo de transformación, apoteosis o divinización, esta vez curiosamente en la *narratio* romana. Se trata de la afamada apoteosis de Rómulo, hecho prodigioso que el ps.-Plutarco fundamenta con datos procedentes de las fuentes más autorizadas. A pesar de que incluye ciertos datos innovadores<sup>1001</sup>, los elementos tradicionales están presentes en la secuencia narrativa: el contexto bélico, la autoría de la nobleza romana en el asesinato de Rómulo y la metamorfosis “a la griega”. Así, refiere la historia paralela que a causa de la guerra (διὰ τοὺς ἀστυγείτονας πολέμους), el senado decide abolir la medida sobre el racionamiento de trigo del pueblo (τοῦ δήμου τὸ σιτόμετρον ἦρε), de ahí la intervención de Rómulo ya que este se negó devolviendo el grano y castigado a los nobles (Ῥωμύλος δ’ ὁ βασιλεὺς βαρέως ἐνεγκὼν τῷ δήμῳ ἀπέδωκε). Por ello la nobleza descuartiza a Rómulo en el senado (οἱ δὲ φονεύσαντες αὐτὸν ἐν τῇ συγκλήτῳ βουλῇ), pero Julio Próculo, uno de los nobles (Ιούλιος δὲ Πρόκλος ἀνὴρ τῶν ἐπισήμων), afirmó haber visto precisamente al rey, Rómulo, en una figura más extraordinaria que la de cualquier hombre (εἶπε τὸν Ῥωμύλον ἐν ὄρει ἑωρακέναι μείζονα παντὸς ἀνθρώπου). Así, la leyenda finaliza con la metamorfosis de Rómulo, ahora su inmortalización (θεὸν γεγενῆσθαι).

Aparte de lo narrado sobre el asesinato de Rómulo, hay otras versiones que atestiguan no una simple muerte del rey fundador de Roma, sino su divinización. Así, se puede leer en Liv. 1.16 que Rómulo procedía de origen divino y que así, tras su muerte, fue divinizado. También el propio Plutarco en *Rom.* 27.6-9-29 expone que Rómulo se le apareció a Julio Proclo y le contó que fue metamorfoseado<sup>1002</sup>. Dionisio de Halicarnaso también sostiene que, según los relatos más fabulosos (μυθωδέστερα), Rómulo desapareció (ἀφανῆ γενέσθαι), por obra de Marte (ὕπὸ τοῦ πατρὸς Ἄρεος), tras oscurecerse el cielo y desatarse una gran tormenta (2.56.1-2), mientras que Ovidio en *Fast.* 2.475-532 ofrece una versión similar aunque con ciertos matices. Refiere entonces el poeta de Sulmona que fue el dios Marte quien le pidió a Júpiter que concediera la apoteosis a su hijo Rómulo<sup>1003</sup> y así ocurrió tras una gran tormenta. La misma versión ofrece Ovidio en sus *Metamorfosis* (14.805-828), de manera que el hecho de que se incluya en una obra propiamente sobre metamorfosis este relato de la divinización de Rómulo evidencia que el eje temático principal

---

<sup>1001</sup> Véase Ibáñez Chacón (2014, p. 402).

<sup>1002</sup> Cf. Cic. *Resp.* 2.20.

<sup>1003</sup> Ya en Ennio (*Ann.* 65-66).



sobre el que versa *Par. min.* 32 del ps.-Plutarco —entre otros relatos— es la temática metamórfica, que curiosamente en otras historias pretende obviar. A pesar de los intentos del autor del opúsculo por romanizar al máximo posible todas sus *narrationes parallelae*, la apoteosis de Rómulo no es más que un tipo de metamorfosis que se puede leer asiduamente a lo largo de la literatura metamórfica griega. De hecho, tanto la forma como el contenido de la divinización de Rómulo se encuadra a la perfección dentro el contexto de muchas de las transformaciones en dioses que ofrecen, a modo de ejemplo, autores griegos de distintas épocas como Píndaro para el episodio de Ino/Leucótea (*O.* 2.28-30), Calímaco también en el relato de Ino y Melicertes (frgs. 91-92, 193-195 M.)<sup>1004</sup>, Nicandro de Colofón en el caso de Ifigenia (*ap.* Ant.Lib. 27), Apolonio de Rodas en la *quasi* inmortalización de Jasón (A.R. 3.1044-1045) o Aquiles (A.R. 4.865 ss.), o también en la epigramática helenístico-imperial: Antípatro (*AP* 7.303 = Antip.Sid. 26 G.-P.) y Filodemo (*AP* 6.349 = Phld. 19 G.-P.).

Tanto Livio, como Plutarco, Dionisio de Halicarnaso y Ovidio describen la metamorfosis de Rómulo de forma muy similar a cómo operaban realmente las historias mítico-legendarias que formaban parte del microgénero durante el período helenístico. Habría de señalarse entonces primero el elemento de la aparición y mediación de la divinidad, pues es la que permite o no el cambio de naturaleza de los personajes (e. g. θεοῖς ἔδοξεν en Plu. *Rom.* 28.2.4 o ὑπὸ τοῦ πατρὸς Ἄρεος en D.H. 2.56.2.5). Asimismo, el uso de los dos nombres del personaje mítico-legendario, es decir, el mortal y el divino, indican el antes y el después de la metamorfosis (e. g. Plu. *Rom.* 28.3.3-4: ἐγὼ δ' ὑμῖν εὐμενῆς ἔσομαι δαίμων Κυρῖνος). En cuanto al léxico empleado, la inclusión de formas verbales y construcciones sintácticas que señalan la aparición/desaparición del personaje evidencian el contexto metamórfico como φανείη en Plu. *Rom.* 28.3: [...] Ῥωμύλος ἐξ ἐναντίας προσίων φανείη, καλὸς μὲν ὀφθῆναι καὶ μέγας ὡς οὔποτε πρόσθεν<sup>1005</sup>. Además, otros términos relacionados asimismo con el asombro, miedo o estupefacción de los espectadores que contemplan el prodigio divino se encuentran también en Plu. *Rom.* 28.3: [...] αὐτὸς μὲν οὖν ἐκπλαγεῖς πρὸς τὴν ὄψιν). El ps.-Plutarco, por su parte, recoge los elementos tradicionales de los contextos metamórficos griegos y no los desecha de ninguna manera en su *narratio* romana como la sustitución de la muerte por una metamorfosis o el uso de estructuras sintácticas propias de las

<sup>1004</sup> Sobre el pasaje de Ino y Melicertes en el cuarto libro de los *Aitia*, cf. Massimilla, 2010, pp. 427-429.

<sup>1005</sup> Más desapariciones vinculadas a metamorfosis se pueden leer en Nonn. *D.* 6.313 (ἢ ποτε πετρήεσσα φανήσεται ὑδριᾶς Ἥχῳ) o, sobre todo, en la obra de Antonino Liberal para los personajes de Ctesila, Síbaris-Lamia, Cicno, Metíoque y Menipe, Egipio, Leucipo, Alcmena, Aspálide, Dríope, Hilas, Hiérace, Britomartis o el relato de los dorios, con presumibles antecedentes helenísticos.

metamorfosis en lengua griega, a saber, el verbo γίγνομαι y predicativo: θεὸν γεγενῆσθαι<sup>1006</sup>, recurrente como hemos evidenciado en estas páginas.

De nuevo el fabuloso mito de la fundación de Roma inspira al autor del opúsculo para presentar una nueva historia paralela en *Par. min.* 36 (*Mor.* 314E-F). Ya sea verídica o no la cita aportada por el autor del opúsculo como fuente de la *narratio* griega (Ζώπυρος Βυζάντιος ἐν τρίτῳ Ἱστορικῶν<sup>1007</sup>), lo verdaderamente importante es señalar que son precisamente los testimonios historiográficos —en los que se englobarían estas *Historias* de Zópiro— sobre la historia de los gemelos fundadores en el mundo grecolatino los que evidencian el éxito literario de dicha leyenda, que ya se encontraría en el mundo indoeuropeo antes de adaptarse a la historia mitológica griega y romana<sup>1008</sup>. Además de los diferentes autores que tratan la leyenda, como Plutarco, Dionisio de Halicarnaso o el propio ps.-Plutarco citando a Zópiro, habría de incluirse el fragmento papiráceo *SH* 957, cuidadosamente estudiado por Barbantani, Gallé o los editores ingleses Lloyd-Jones y Parsons (frg. *adesp.* 18 Gallé)<sup>1009</sup>. Barbantani, en concreto, apunta que dicho fragmento puede tratarse de un poema de contenido mitológico, de un fragmento de elegía etiológica, al estilo de los *Aitia* calimaqueos, o bien de un poema histórico de carácter fundacional, que versaba sobre las fundaciones de las ciudades y las gestas de sus héroes. En dicho fragmento, a pesar de los rotos en el papiro, se pueden leer varias referencias interesantes para nuestro estudio como la aparición de una heroína (v. 1: μεμεῖ[γμενη]), un rey/padre (v. 2: βασιλῆ[ος]<sup>1010</sup>, un salvador/pastor (v. 3: αἰ[δ]όμε[νο]ς), una unión (v. 4: ἀναφανδα λοχί[σ]α[ς]), un abandono (v. 9: λιπών), unos niños (v. 5: τέκεων)<sup>1011</sup> y una loba (v. 14: λυκαίνα). Así, si el papiro tratase la leyenda local griega de los gemelos arcadios Parrasio y Licasto se reforzaría la hipótesis, de acuerdo con Rosenberg<sup>1012</sup>, de que esta leyenda griega es inspiradora de la leyenda de la fundación de Roma, directamente relacionada

---

<sup>1006</sup> Se trata de una construcción empleada con mucha frecuencia en la descripción de metamorfosis en lengua griega. A modo de ejemplo, señalamos aquí el caso de Antonino Liberal que presenta la transformación de Dríope en ninfa inmortal con esta misma construcción genérica γίγνομαι con predicativo: καὶ ἀντὶ θνητῆς ἐγένετο νύμφη (*Ant.Lib.* 32.4.6-7).

<sup>1007</sup> También Servio en *ad Aen.* 11.31.

<sup>1008</sup> Cf. Bremmer-Horsfall, 1987, p. 26 ss.: “la fábula dei gemelli illegittimi, figli di un dio e di una principessa, abbandonati e allevati prima da animali e poi dai pastori, è presente in tutto il mondo indoeuropeo”.

<sup>1009</sup> Gallé Cejudo, 2021, pp. 806-809.

<sup>1010</sup> Si se tratara verdaderamente de la historia de los gemelos arcadios, el término βασιλεύς podría referirse al padre de la ninfa Filónome, Níctimo rey de Arcadia (Barbantani, 2001a, p. 84).

<sup>1011</sup> No se revela, sin embargo, la identidad del padre de los niños.

<sup>1012</sup> Rosenberg en Ibáñez Chacón (2014, p. 442).

a su vez con la historia de la Arcadia a través del personaje mitológico de Eneas<sup>1013</sup>. Sin embargo, a diferencia de Rosenberg, Bremmer afirma que tanto el mito de Licasto y Parrasio como el de Mileto (Ant.Lib. 30) podrían considerarse adaptaciones de la leyenda romana de Rómulo y Remo en las obras de los mitógrafos de la edad imperial<sup>1014</sup>. No podemos saber entonces con total certeza si el contenido del papiro versaba sobre Rómulo y Remo, sobre Mileto o sobre los gemelos arcadios Licasto y Parrasio, pero lo que sí se pone de manifiesto aquí es que el paralelismo entre sendas historias presentadas por el ps.-Plutarco en *Par. min.* 36 va más allá de la mera relación entre el relato griego y el romano, debido a la conexión genealógica de Eneas y la Arcadia, Rómulo y Remo y, por ende, del conjunto del pueblo romano, de origen troyano y arcadio (Verg. *Aen.* 8.132-141).

El autor del opúsculo, sin duda, manejó distintas fuentes para seleccionar e incluir su versión definitiva en *Par. min.* 36A y la cita aportada (Ζώπυρος Βυζάντιος ἐν τρίτῳ Ἱστορικῶν) coincide, de hecho, con la importancia de los testimonios historiográficos sobre dicha leyenda, ya que las versiones poéticas no se han conservado. Lejos de invención, el ps.-Plutarco aprovecha los elementos coincidentes de sendas historias para crear un nuevo paralelismo pseudo-histórico entre Grecia y Roma (Eneas, los arcadios, Rómulo y Remo, los romanos). Bien es cierto que *Par. min.* 36B sigue, en gran medida, la tradición literaria romana sobre esta temática, pero incluye ciertas variaciones como el nombre del hijo de Numítor, Αἴνιτον en el ps.-Plutarco, nombre que también se pone en duda<sup>1015</sup>. La historia romana de *Par. min.* 36 (*Mor.* 314E-F) comienza *in medias res* y narra cómo Amulio, para evitar que Numítor le arrebatara el trono (πρὸς Νομίτορα τὸν ἀδελφὸν τυραννικῶς διακείμενος), asesina a su hijo (τὸν μὲν υἱὸν Αἴνιτον ἐπὶ κυνηγίᾳ ἀνεῖλε) y convierte a Rea Silvia, Silvia o Ilia en el ps.-Plutarco, en una de las sacerdotisas de Juno (τὴν δὲ θυγατέρα Σιλουΐαν ἢ Ἰλίαν τῆς Ἥρας ἱέρειαν ἐποιήσατο). Sin embargo, ella queda embarazada del dios Marte (ταύτην Ἄρης ἐγκύμονα ποιεῖ) y da a luz a los gemelos, Rómulo y Remo (ἡ δ' ἔτεκε διδύμους). Así, Amulio, por miedo de nuevo a perder el trono (φοβηθεῖς), decreta arrojar a los niños al Tíber (βαλὼν παρὰ τὰς ὄχθας τοῦ Θύμβρεως), pero una loba los encontró y cuidó (τὰ δὲ βρέφη ἔτρεφε), hasta que un pastor, Fáustulo, se hizo cargo de los gemelos (τοὺς παῖδας ἀνέθρεψε).

<sup>1013</sup> Barbantani afirma que es tentador relacionar el fragmento papiáceo SH 957 (frg. *adesp.* 18 Gallé) con el fragmento en dísticos atribuido por Dionisio de Halicarnaso a Agatilo el Arcadio (frg. 1 Gallé) y recogido en su obra (1.49.1). Así, en Ἀρκαδικά Agatilo rememoraba la estancia de Eneas en dicha región del Peloponeso, cómo dejó allí dos hijas y que, tras marchar a Hesperia, engendró otro hijo, Rómulo. Para Gallé Cejudo, la elegía conservada “puede ser un documento precedente o contemporáneo de los primeros autores de anales en lengua griega. Y, bien sea que pertenezca a la obra de Diocles, bien a una sección de las elegías de Agatilo el Arcadio o cualquier otro autor desconocido interesado en los *aitia Romaniká* como Sínilo o Butas, lo que realmente ha sido legado es un producto erudito de época helenística” (2021, pp. 808-809).

<sup>1014</sup> Barbantani, 2001a, p. 84.

<sup>1015</sup> Ibáñez Chacón propone que, siguiendo el escolio de Tzetzes, el nombre sería Αἴγεστος que se ha ido oscureciendo en el proceso de transmisión o bien “una malinterpretación paleográfica del *Lausus* ovidiano (*Fast.* 4.54-55)” (2014, p. 443).

Ahora bien, en cuanto a la *narratio Graeca* (*Par. min.* 36A = *Mor.* 314E), si atendemos al procedimiento de composición del ps.-Plutarco, esperaríamos que presente aquí una historia griega lo más “helenizada” posible, respecto al mito romano. Esta “helenización” ocurre, de hecho, pero solo superficialmente. El relato se “heleniza” en tanto que cambia el contexto cultural, por ejemplo, ya no es Hera, sino Ártemis (ἐκυνήγει σὺν τῇ Ἀρτέμιδι), una de las divinidades centrales del mito y que se traslada el episodio a la Arcadia (Φιλονόμη Νυκτίμου καὶ Ἀρκαδίας θυγάτηρ). Sin embargo, es precisamente el hecho de que el episodio griego tenga lugar en la Arcadia lo que lo relaciona paralelamente con el mito de la fundación de Roma, no solo por la secuencia narrativa de sendas historias, sino por la estancia de Eneas, antecesor de los romanos, en dicha región del Peloponeso. Otros elementos que se mantienen en los dos pasajes son la unión sexual de Filomene, la Rea Silvia romana (ἔγκυον ἐποίησεν) con el dios Ares, el Marte latino (Ἄρης), el nacimiento de gemelos (ἢ δὲ τεκοῦσα διδύμους παῖδας), cómo los niños fueron arrojados al río Erimanto (ἔρριψεν εἰς τὸν Ἐρύμανθον) por temor ahora de Filomene (φοβουμένη τὸν πατέρα), frente a la versión de Amulio y el Tíber, la aparición de una loba que amamanta a los niños (τοῖς δὲ βρέφεσι θηλὴν παρέσχε), del pastor que los cría (Τύλιφος δὲ ποιμὴν αὐτόπτης γενόμενος καὶ ἀναλαβὼν τοὺς παῖδας) o la consideración de los niños como sucesores al trono (τοὺς διαδεξαμένους τὴν βασιλείαν τῶν Ἀρκάδων), al modo de Rómulo y Remo como fundadores de Roma. Cabe destacar, en cambio, que hay un detalle que el ps.-Plutarco recoge en la historia griega, a diferencia del relato romano: la aparición del dios Ares en forma de pastor a Filomene: Ἄρης δ’ ἐν σχήματι ποιμένος ἔγκυον ἐποίησεν.

El ambiente pastoril y bucólico no solo se aprecia por la propia región de la Arcadia, sino también por el dios Ares, relacionado con un culto local, y por su llegada como un pastor ante Filomene. Se trata de un motivo tradicional en la literatura metamórfica griega, sobre todo, de contenido erótico, pues la divinidad masculina —que no la femenina— desciende de las alturas, adoptando otra forma, con el objetivo de satisfacer su deseo sexual por alguna mortal, generalmente hijas de reyes. Aquí el dios Ares tiene el único objetivo de mantener relaciones con Filomene y engendrar así a los gemelos Licasto y Parrasio al igual que, en *Par. min.* 26B, Marte viola a Silvia, mientras estaba de caza<sup>1016</sup>. Ibáñez Chacón afirma que se trata de otro pasaje de travestismo como ocurre en otras *narrationes* en las que se emplea el mismo uso sintáctico. Pero, quizá no es baladí el hecho de reconsiderar si el dios se disfraza aquí o, en verdad, cambia su aspecto físico para hacerse

---

<sup>1016</sup> Cf. *Sch. Stat. Theb.* 1.462-465: *quamuis plerique dicant eum Marte procreatum conuerso in uultum Oenei.*

presente en el mundo mortal y no revelarse como una auténtica deidad<sup>1017</sup>. Si solo centramos nuestra atención en la construcción sintáctica empleada, no se podría afirmar que estemos ante otra metamorfosis divina en la obra del ps.-Plutarco (construcción que, por otra parte, se repite en *Par. min.* 26B). Sin embargo, si tenemos en cuenta el contexto narrativo en su conjunto, el ps.-Plutarco puede estar introduciendo aquí una metamorfosis implícita. Hay de señalar que igualmente el episodio mítico romano, es decir, el nacimiento y la crianza de Rómulo y Remo está muy relacionado con otros relatos de tipo paradoxográfico en los que un animal bien salva o cría a un ser humano. Pero no solo el ps.-Plutarco transgrede los límites entre ciencia y paradoxografía aquí, sino que, de hecho, Ibáñez Chacón afirma que el propio “Plutarco, tan racional, cae en la pseudo-ciencia de la paradoxografía cuando teoriza sobre aspectos concretos de los comportamientos animales”<sup>1018</sup>. Por ello en un contexto paradoxográfico en el que se encuadra esta *narratio*, la hipótesis de la referencia a la metamorfosis del dios Ares cobra más fuerza y acentúa lo prodigioso del relato. No se trata entonces de un simple disfraz, sino que la divinidad cambia por completo su naturaleza para llevar a cabo un plan específico. Este episodio mítico recuerda, por ejemplo, a las numerosas transformaciones de Zeus, como cuando el dios toma la apariencia de la diosa Ártemis por conseguir a una de sus compañeras de séquito, Calisto, o cuando se convierte en lluvia de oro y lograr entrar en la torre en la que Dánae estaba recluida, o bien cuando se metamorfosea en toro o en cisne a causa de Europa o Leda, respectivamente. El motivo de todas estas metamorfosis de Zeus

---

<sup>1017</sup> Habría de señalarse, por ejemplo, que los traductores de este episodio difieren en la interpretación del sintagma ἐν σχήματι ποιμένοϋ. López Salvá, traductora de la edición española para la *Biblioteca Clásica* de Gredos (1989), propone en *Par. min.* 36A que Ares “bajo el aspecto de un pastor” dejó embarazada a Filomene (p. 185). En *Par. min.* 26B, en cambio, López Salvá opta por traducir la misma expresión de otra manera: “con apariencia de pastor” (p. 177). Así, esta vez en la *narratio* romana, Marte “con apariencia de pastor” violó a Silvia, esposa de Septimio Marcelo. Recordemos que en muchas ocasiones se suelen traducir los cambios metamórficos de manera muy similar a como López Salvá hace en *Paralela minora*. Podríamos destacar el caso del ensueño de Diomedes en la *Iliada* (10.496-497) y el caso de Odiseo y Atenea en la *Odisea* (24.367-371), traducciones, en este caso, de Crespo Güemes (1996, p. 303) y Pabón (1993, p. 489), respectivamente. Si atendemos ahora a una de las ediciones inglesas, Babbitt (1962) opta tanto en *Par. min.* 26B como en *Par. min.* 36A por la misma traducción de ἐν σχήματι ποιμένοϋ, “in the guise of a shepherd” (p. 295 y p. 309). Así, “guise” se puede entender bien como apariencia o aspecto, bien como disfraz o disimulo. Por tanto, estas traducciones, aunque totalmente válidas, dejan sin resolver a qué se refiere el ps.-Plutarco cuando incluye la expresión ἐν σχήματι ποιμένοϋ en dos ocasiones en el opúsculo. Véase también De Lazzer, 2000, p. 293: “Ares, travestito da pastore”. Todo ello llevaría a reflexionar sobre si, en verdad, la idea de Ares o Marte, en el caso latino, disfrazándose para hacerse presente en el mundo mortal no sería tan evidente como sugiere Ibáñez Chacón (2014), sino que podría estar escondiendo la metamorfosis del dios.

<sup>1018</sup> Ibáñez Chacón, 2014, p. 446.

es el mismo motivo que guía en la *narratio* pseudo-plutarquea a Ares, el deseo erótico y la posibilidad de comenzar un linaje de héroes<sup>1019</sup>.

El último relato metamórfico que incluye el autor del opúsculo en sus *Parallela minora* es *Par. min.* 40 (*Mor.* 315E-F) en el que se puede leer otra apoteosis o divinización de uno de los personajes en cuestión. Sin embargo, a diferencia de la apoteosis de Rómulo, presente en la *narratio* romana *Par. min.* 36B, que analizamos anteriormente, esta vez, la metamorfosis sí se encuentra en la historia griega, donde correspondería, en realidad, atendiendo al *usus auctoris* del ps.-Plutarco con respecto a la temática metamórfica en los pasajes previos. En *Par. min.* 40A (*Mor.* 315E) se cuenta cómo, aun cuando Eveno quiso mantener virgen a su hija (Μάρπησσαν, ἦν παρθένον ἔφρούρει), la joven fue raptada y violada por un tal Idas, en competencia con Apolo que también quería raptar a la joven (Ἴδας ὁ Ἀφαρήτος καὶ ἄρπάσας ἐκ χοροῦ ἔφυγεν). Así, Eveno, al no encontrar a su hija (μὴ συλλαβών), decidió suicidarse, arrojándose al río Licormas (εἰς τὸν Λυκόρμαν ἔρριψεν ἑαυτὸν ποταμόν). Es precisamente el intento de suicidio de Eveno lo que lo conduce a la metamorfosis final en inmortal: ἀθάνατος ἐγένετο.

La historia de Eveno se puede leer ya en Simónides o Baquilides, según apuntan los escolios (*Sch. Hom. Il.* 9.557), aunque aquí la versión que sigue el ps.-Plutarco toma elementos de distintas fuentes. Cambia, por ejemplo, el nombre de la madre de Eveno, Estarope (e. g. Hes. frg. 22 [18 F.D.]; Apollod. 1.59.5: Δημονίκην), una de las Pléyades y esposa o madre de Enómao, entre otros datos. En cuanto a Marpesa, sí mantiene la virginidad de la joven y el rapto mientras estaba danzando en el coro. Se elimina, sin embargo, la disputa entre Idas y Apolo que, de acuerdo con las fuentes, luchaban ambos por el amor de Marpesa y cómo ella elige a Idas por delante del dios, lo que evidenciaría que el rapto es consentido<sup>1020</sup>. Se mantiene, por el contrario, el suicidio del padre que concede, a su vez, la metonomasia del río, tanto en la *narratio* griega como en la romana e incluso en otro de los opúsculos pseudo-plutarqueos: *De fluiis*<sup>1021</sup>. Se trata, de nuevo, de una estructura narrativa común del microgénero de la metamorfosis en la que el elemento del amor o del

---

<sup>1019</sup> Quizá no sería del todo apropiado englobar estos episodios del dios Ares/Marte en *Par. min.* 26 y 36 solo bajo el concepto de travestismo, sino plantear el tratamiento de los respectivos pasajes como metamorfosis, descritas de forma implícita, pero que encajan, por completo, en el contexto literario del ps.-Plutarco y que tiene antecedentes literarios pues muchos son los autores grecolatinos que han incluido historias sobre las aventuras amorosas de los dioses. A modo de ejemplo, destacamos aquí el episodio de Posidón y Tiro, el de Deméter y Posidón, el caso de Crono y Fílira o las recurrentes transformaciones de Zeus u otros dioses, como se describe en *AP* 9.241 (Antip.Thess. 52 G.-P.): βουκόλος ἔπλεο, Φοῖβε, Ποσειδάων δὲ καβάλλης, / κύκνος Ζεὺς, Ἄμμων δ' ὠμφιβόητος ὄφις, / χοῖ μὲν ἐπ' ἠϊθέας σὺ δὲ ἴπαιδικός†, ὄφρα λάθοιτε· / ἔστὲ γὰρ οὐ πειθοῦς εὐνέται ἀλλὰ βίης. / Εὐαγόρας δ' ὦν χαλκὸς ἄτερ δόλου αὐτὸς ἐναργής / πάντα καὶ πάσας οὐ μεταβαλλόμενος.

<sup>1020</sup> El lugar al que se dirigieron debe ser Pleurón, dato que se encuentra ya en Baquilides, porque, aunque no esté presente en la *narratio*, sí estaría, de acuerdo con Ibáñez Chacón (2014, p. 476), en el original, “pero que desapareció en el proceso de epitomación sufrido”.

<sup>1021</sup> Cf. *Fluu.* 8.1 (*Mor.* 1154F). Ibáñez Chacón (2014, p. 474) defiende que el ps.-Plutarco prima el elemento narrativo-etiológico al ser descrito con más detalle porque sirve asimismo de conexión con el *De fluiis*.

deseo erótico de uno de los personajes desencadena la historia trágica. Este deseo erótico lleva al rapto/violación de la joven. Así, ante la pérdida del ser querido, uno de los personajes, aquí el padre de la Marpesa, es el que decide acabar con su vida, curiosamente a través de un *katapontismós*, es decir, ahora aplicado al río, de ahí el inicio de la transformación. Aunque algunos datos han desaparecido en la versión pseudo-plutarquea —tomada a su vez de Dositeo, si confiamos en la veracidad de la cita— dos componentes indispensables de la secuencia narrativa han permanecido: la metamorfosis y el motivo etiológico en ambas *narrationes*. Ibáñez Chacón expone que la metamorfosis lógicamente consecuente es “un detalle que no se especifica en el resto de fuentes, quizá por redundante”, o quizá, más bien, porque simplemente se racionalizó el episodio mítico, evitando la metamorfosis en sí misma, proceso de composición que se puede leer ya en varios autores de época helenística como Partenio de Nicea o Paléfato. A modo de ejemplo, sobre Partenio señalamos el caso del relato de Argantone (Parth. 36), quien, tras la muerte de su amado Reso en la guerra de Troya (*Il.* 10.474-483), decide arrojar al río que lleva su nombre (Parth. 36.5), dando lugar así al *aition*. Se trata de la misma estructura narrativa en la que el binomio amor-muerte está presente, en la que la pérdida del ser amado propicia el deseo de morir y, mediante el suicidio (río o mar como ritual de paso), surge la metamorfosis y el consecuente *aition*. Así, el motivo del *katapontismós* tiende a culminar con la fluidificación del personaje en cuestión, la conversión en dios marino/fluvial, con catasterismos<sup>1022</sup> u otros tipos de metamorfosis<sup>1023</sup> y, consecuentemente, con la construcción de los *aitia* relacionados con diferentes cultos locales<sup>1024</sup>.

Y lo mismo ocurre en la *narratio* romana que mantiene el mismo desenlace del episodio mítico metamórfico que en la diégesis griega. Bien es cierto que no se describe el proceso metamórfico en sí mismo pero se infiere a propósito de la metonomasia del río. Aunque la *narratio* griega no finaliza el pasaje metamórfico con la adición del elemento etiológico, el *aition*

<sup>1022</sup> Cf. Gallini (1963), De Lazzer (1997, pp. 86-109).

<sup>1023</sup> Cf. Céix y Alcínoe en *Ou. Met.* 11.725 ss., Cicno en *Ant.Lib.* 12 o la historia de un muchacho tan enamorado de la estatua de Afrodita en Cnido que termina arrojándose contra las rocas o al mar y desaparece en los *Amores* (16) de Luciano: αὐτόν γε μὴν τὸν νεανίαν, ὡς ὁ δημόδης ἱστορεῖ λόγος, ἢ κατὰ πετρῶν φασιν ἢ κατὰ πελαγίου κύματος ἐνεχθέντα παντελῶς ἀφανῆ γενέσθαι.

<sup>1024</sup> Gallini relaciona el motivo del *katapontismós* con el “proceso ierogenético” (1963, p. 61) que trata de explicar el origen y función de los símbolos mítico-rituales que se integran en la cotidianidad de la comunidad y del individuo. Así, dicho motivo se considera, en ocasiones, una práctica (1963, p. 62) vinculada a la iniciación a un rito o culto como se evidencia, según Gallini, en el mito del propio Melicertes o en las leyendas del hombre lobo, que para metamorfosearse en dicha criatura híbrida debía sumergirse en un lago y nadar hasta la otra orilla (Cf. Paus. 6.8; Plín. *HN* 8.22; Aug. *civ. dei* 18.17). Gallini expone así que la inmersión indica o provoca — más bien provoca— un cambio de estado y la inclusión del individuo en una sociedad de iniciados, lo que lleva a reflexionar sobre la creencia y práctica real de dichos mitos. Las causas por las que héroes o personajes míticos se arrojan al mar suelen ser una prueba, la culpa inmensa o el elemento amoroso. El suicidio —por medio del *katapontismós*— no queda solo en un “rechazo trágico” (1963, p. 73), sino que tiene un nuevo sentido. A modo de ejemplo, la muerte o intento de muerte de Melicertes-Palemón y su posterior renacimiento como un dios marino (metamorfosis) dará lugar a la instauración de un culto propio, prácticas iniciáticas e incluso se le relaciona con los juegos ístmicos. Habría de señalarse igualmente que el motivo del “eros desiderato” y no alcanzado ni “temuto e violentemente rifiutato” también suele aparecer en contextos del *katapontismós*.

correspondiente en la versión romana sí está presente, ya que este nuevo *aition* trata de explicar el nombre y origen del río, en este caso un río romano, Pereusio, así como el origen etrusco de Roma. *Par. min.* 40B refiere entonces que Anio, el Eveno griego, tenía una hija, Salia, y vigilaba su virginidad (παρθένον ἐτήρει), pero un noble, enamorado de ella (ἠράσθη), la raptó (καὶ μὴ στέγων τὸν ἔρωτα ἤρπασε). Anio, al igual que Eveno anteriormente, no pudo alcanzarlos (μὴ συλλαβόν) en su persecución, así que se suicida arrojándose ahora al río Pereusio (ἤλατο εἰς τὸν Περεούσιον ποταμόν), llamado a partir de entonces, según el mito, Anio (ὄς Ἀννίων μετωνομάσθη). Resulta, cuando menos, curioso, cómo ambas historias se caracterizan por un carácter paradoxográfico que recubre los eventos mítico-legendarios aquí narrador, pero, a pesar de ello, el ps.-Plutarco decide conservar el elemento metamórfico solo en el pasaje griego y el componente etiológico solo en el pasaje romano, revelando paradójicamente la persistente conexión metamórfica en los dos relatos.

De las 41 historias paralelas con las que el ps.-Plutarco forma su compendio, al menos 13 relatos hacen de la metamorfosis su elemento principal o son historias relacionadas, en mayor o menor medida, con este tipo de episodios míticos. La cuestión radica en por qué el ps.-Plutarco se sirve con tanta frecuencia aquí del recurso de las metamorfosis. En un primer momento, se puede considerar el hecho de que el verdadero Plutarco haya hecho un gran uso de esta forma microgenérica en su obra y de alguna manera el ps.-Plutarco lo imitara. El problema, sin embargo, con el que se enfrenta esta hipótesis es que si analizamos, por ejemplo, el tratado de las *Cuestiones griegas* o las *Cuestiones romanas* de Plutarco se aprecian grandes diferencias. Bien es cierto que, en apariencia, las historias son semejantes pero en los dos tratados, Plutarco explica el origen y el porqué de esas costumbres, bien griegas, bien romanas, ofreciendo tanto las razones más fabulosas como otras más verosímiles. Esto difiere de los *Parallela minora* porque aquí el ps.-Plutarco no ofrece una doble versión de los hechos ni opina subjetivamente sobre la credibilidad de las historias que narra, como sí hace el propio Plutarco. En cuanto al número de metamorfosis que incluye Plutarco en *Cuestiones griegas* o *Cuestiones romanas*, de 113 relatos romanos en este último opúsculo solo en unos pocos casos se mantiene la metamorfosis como temática principal: Leucótea/Ino (16 = *Mor.* 267D)<sup>1025</sup>, Pico (21 = *Mor.* 268E-F)<sup>1026</sup>, la divinización de algunos muertos (14 =

---

<sup>1025</sup> La metamorfosis (divinización) se infiere a partir de la inclusión en el mismo pasaje de los dos nombres de la figura mitológica, es decir, el divino Leucotea (Λευκοθέας) y el mortal Ino (Ἰνώ),

<sup>1026</sup> Aquí el contexto metamórfico es mucho más evidente que en el caso anterior, no solo porque se describe de forma explícita la metamorfosis de Pico (γενόμενον δρυκολάπτην), quizá a causa de los fármacos de su mujer (ὕπὸ φαρμάκων τῆς γυναικὸς μεταβαλεῖν τὴν φύσιν), sino porque se hace mención de lo increíble (ἄπιστον) y prodigioso (τερατῶδες) del evento mítico-legendario. El uso del aoristo, la elección de la terminología no solo metamórfica sino también paradoxográfica que evidencia la fusión genérica son la prueba de que la metamorfosis es aquí el eje principal de la narración.



*Mor.* 267B)<sup>1027</sup> o la metamorfosis zoológica de Asclepio enmarcada en un relato de fundación (94 = *Mor.* 286D)<sup>1028</sup>. Lo más curioso, sin embargo, es que en las *Cuestiones griegas* el número de episodios metamórficos es incluso mucho más limitado, de manera que de 59 historias que contiene el tratado se puede leer el caso único de las hijas de Minias (38 = *Mor.* 299E-F)<sup>1029</sup> y, además, en dicho episodio no describe tampoco explícitamente la transformación de los personajes, sino que solo parece aludir a ello, a partir de la mención de las Miniades y de la identificación por parte del lector erudito de la leyenda metamórfica de estas figuras legendarias: τὰς Μινύου θυγατέρας φασὶ Λευκίππην καὶ Ἀρσινόην καὶ Ἀλκαθόην. Así, se evoca irremediamente la leyenda nicandrea del libro cuarto de los *Heteroioumena*, atestiguada en Antonino Liberal (10), de las metamorfosis de Dioniso y el eterno castigo que él mismo impone a las Miniades, es decir, no solo el sacrificio de un hijo, sino sendas metamorfosis zoológicas (en búho, lechuza y murciélago) de las tres hermanas.

Ahora bien, aunque las metamorfosis expuestas en la obra del ps.-Plutarco se adecuan, por una parte, al estilo de las *Cuestiones romanas* y *Cuestiones griegas* y siguen la tradición literaria metamórfica de la época helenística en cuanto a forma y contenido, también habría de señalarse que el uso y función del mito metamórfico en cuestión difiere en gran medida del uso que le concede a la metamorfosis la obra atribuida sin dudas Plutarco en muchos de los tratados que la conforman. En otros *Moralia*, por ejemplo, en *De profectibus in uirtute*, dedicado al cónsul Sosio Senecio estimado por su virtud (*Prof. virt.* 1 = *Mor.* 75E), Plutarco reflexiona sobre cómo los hombres progresan en la virtud, sensatez o sabiduría y sobre cómo es, en suma, dicho progreso y cómo se percibe. Expone así que se trata un proceso muy complicado que no se puede dar de la noche a la mañana y que el cambio, esto es, de insensato a sabio sería tan evidente que todo el mundo se daría cuenta y conseguiría percibirlo. Para ejemplificar dichas reflexiones, Plutarco busca en su acervo mitológico y encuentra un episodio mítico que encaja a la perfección dentro del contexto de *Mor.* 75E la metamorfosis de Ceneo: ἐμοὶ μὲν γὰρ δοκεῖ μᾶλλον ἂν τις, ὡς ὁ Καινεύς, γενόμενος κατ' εὐχὴν ἀνὴρ ἐκ γυναικὸς ἀγνοῆσαι τὴν μετακόσμησιν, ἢ σώφρων καὶ φρόνιμος καὶ ἀνδρεῖος ἐκ δειλοῦ καὶ ἀνοήτου καὶ ἀκρατοῦς ἀποτελεσθεὶς καὶ μεταβαλὼν εἰς θεῖον ἐκ θηριώδους βίον ἀκαρὲς διαλαθεῖν αὐτόν. La historia mítica tradicional refiere que Cénide yace con Posidón para que este la

<sup>1027</sup> Se trata en este caso de la descripción de una costumbre ritual en ámbito funerario, en la que, cuando se da sepultura a los padres y se han quemado sus cuerpos, el hecho de que se encuentren con un hueso implica la inmortalización o divinización del difunto: θεὸν γεγονέναι τὸν τεθνηκότα λέγουσι.

<sup>1028</sup> Cf. 286D: (7-9) ἢ ὅτι τοῦ δράκοντος ἐκ τῆς τριήρους κατὰ τὴν νῆσον ἀποβάντος καὶ ἀφανισθέντος αὐτὸν ᾤοντο τὴν ἴδρυσιν ὑφηγεῖσθαι τὸν θεόν; [...].

<sup>1029</sup> Bernabé (2014, pp. 1-13) propone un análisis precisamente de la versión de la metamorfosis de las hijas de Minias en Antonino Liberal (10), Plutarco (*Mor.* 299E), Eliano (*VH* 3.42) y Ovidio (*Met.* 4.1-24; 4.389-415). Se centra, en concreto, en los componentes temáticos del mito (crimen, prodigios, la cólera del dios y las consecuencias o castigos sobre los antagonistas) y en la comparación de dichos elementos que conforman las respectivas narraciones. Señala, de hecho, que el elemento de la metamorfosis solo falta en la adaptación plutarquea del relato.

convirtiera en un hombre invulnerable y así evitar morir por el hierro o llegar a ser herido (Nicandro *ap. Ant.Lib.* 17; Apollod. *Epit.* 1.22.1-2; Ovidio en *Met.* 12.197 ss.). Plutarco compara entonces a Ceneo con el hombre ignorante de noche y sabio a la mañana siguiente y afirma que, al igual que era obvio que todos percibieron el cambio tan drástico que sufrió Ceneo en su naturaleza, cualquier hombre que progrese en virtud y sabiduría se daría cuenta al instante de su nueva condición al instante.

Más ejemplos del tratamiento que hace Plutarco del microgénero de la metamorfosis se pueden leer en *Amic. mult.* (*Mor.* 97A-B). Aquí el de Queronea reflexiona sobre la abundancia de los amigos. Dice así que para tener muchos amigos hay que ser una persona hábil, flexible y que cambie con facilidad (πολυπαθῆ καὶ πολύτροπον καὶ ὑγρὰν καὶ ῥαδίαν μεταβάλλειν), mientras que para tener una amistad verdadera, solo se necesita de estabilidad y constancia. Así, reutiliza de nuevo Plutarco un personaje metamórfico, esta vez Proteo, divinidad marina que por su propia naturaleza cambia de forma a voluntad en numerosas ocasiones. Compara al propio Proteo con aquellas personas que cambian su personalidad y gustos dependiendo del círculo social en el que se encuentren. Selecciona, por tanto, la metamorfosis que mejor se adecua al contexto narrativo y la reutiliza con una función claramente comparativa. El mismo procedimiento se aprecia también en *Coniug. praec.* (*Mor.* 139A) pues compara aquí a las mujeres que, a través de filtros amorosos, son capaces de “cambiar” a sus maridos, con la propia maga Circe, quien también con sus pócimas trueca o metamorfosea a los compañeros de Odiseo y los controla a voluntad: [...] οὐδ’ ἐχρήσατο πρὸς οὐδὲν αὐτοῖς ὑπὲρ καὶ ὄνοις γενομένοις. Así, con la comparación entre estas mujeres y Circe concluye que, estos hombres “hechizados”, sin juicio, ya no sirven para nada, frente a Odiseo o cualquier otro hombre que se mantenga firme y no caiga en los hechizos femeninos.

Pero no solo emplea Plutarco este tipo de relatos prodigiosos con función comparativa, sino que en otras ocasiones recurre a la metamorfosis también como elemento literario indispensable dentro de una secuencia narrativa. En sus *Amatoriae narrationes*, por ejemplo, el de Queronea se centra en una serie de historias erótico-trágicas en las que el binomio amor-muerte está presente. A este binomio Plutarco añade en *Narr.* 4 (*Mor.* 774D-775B) un elemento final de carácter metamórfico-paradoxográfico. Refiere entonces aquí que una tal Calírooe era tan bella (Καλλιρροῆς κάλλει τε καὶ σωφροσύνη διαφερούσης) que tenía numerosos pretendientes (ταύτην ἐμνηστεύοντο νεανίαί τριάκοντα εὐδοκιμώτατοι ἐν Βοιωτία), pero su padre pretendía protegerla de la violencia (entiéndase violación: φοβούμενος μὴ βιασθεῖν) y, por ello, impedía su matrimonio (ὁ δὲ Φῶκος ἄλλας ἐξ ἄλλων ἀναβολὰς τῶν γάμων ἐποιεῖτο), alegando que sería Apolo Pitio quien lo decidiría (ἡξίου ἐπὶ τῷ Πυθίῳ ποιήσασθαι τὴν αἴρεσιν). Los pretendientes se encolerizaron con Foco y lo

asesinaron (ὀρμήσαντες ἀπέκτειναν τὸν Φῶκον). La joven Calíroo, por su parte, consiguió deshacerse de sus perseguidores con la ayuda de unos campesinos (ἀπέκρυσαν γὰρ αὐτὴν οἱ γεωργοὶ ἐν τῷ σίτῳ) y, con la ayuda también de Atenea Itonia, los criminales pretendientes fueron perseguidos y asesinados por los tebanos (πολιορκήσαντες δὲ τὴν κόμην ὄχυρὰν οὕσαν, δίψει δὲ τῶν ἔνδον κρατηθέντων, τοὺς μὲν φονεῖς ληφθέντας κατέλευσαν, τοὺς δ' ἐν τῇ κόμῃ ἐξηνδραποδίσαντο), mientras que la noche antes de la conquista de la aldea que protegía a los pretendientes, desde el monte Helicón estos escuchaban una voz que distinguían como la de Foco, el padre de Calíroo (φωνὴν ἐκ τοῦ Ἑλικῶνος πολλακίς ἀκουσθῆναι λέγοντός τινος), y que tras la muerte de los treinta pretendientes la tumba de Foco en Glisante prodigiosamente destiló azafrán: τὸ ἐν Γλίσαντι μνημα τοῦ γέροντος κρόκῳ φασὶ ρεῦσαι.

No se puede afirmar que se trate de una metamorfosis como tradicionalmente se ha concebido, es decir, el cambio de forma exclusivamente físico de un personaje mítico-legendario, pero lo que sí parece es sugerirla o, al menos, crear ciertos paralelismos con otras leyendas metamórficas en las que la muerte de un personaje concede la aparición o nacimiento de algún elemento nuevo en el entorno natural, que explica asimismo su propia existencia. En este pasaje plutarqueo acontece un hecho extraño y prodigioso que ocurre tras la muerte violenta de unos de los protagonistas de la leyenda: Foco. Se trata entonces de un elemento natural, el azafrán, que surge de la tumba de Foco, esto es, de la muerte de este personaje. Todo ello lleva a reflexionar sobre la influencia de otros pasajes míticos en los que la muerte, en contextos metamórficos, abre paso a un renacimiento. Este sería también el caso de la anémona de Adonis, el jacinto del personaje homónimo, las historias de Narciso o Croco, o bien el relato de la flor resultante de la sangre de Cronos —que Circe utiliza para hacer inmortal a Glauco y transformar a Escila— y la conversión de la sangre de Prometeo en una flor con la que Medea crea la pócima llamada prometeica (A.R. 3.851-859)<sup>1030</sup>.

Un tratamiento similar de la metamorfosis hace Plutarco también en el *Erótico* (*Mor.* 776C-D) porque, de nuevo, asocia esta forma microgenérica de origen helenístico a la estructura narrativa erótico-trágica, en la que el binomio amor-muerte vuelve a repetirse. Así, Plutarco en un elogio al dios Eros destaca su enorme poder, benevolencia e intolerancia (εὐμένεστατος γὰρ ἔστι τοῖς δεχομένοις ἐμμελῶς αὐτὸν βαρὺς δὲ τοῖς ἀπαυθαδισαμένοις) ante quienes no le honran debidamente y son castigados (ὡς ἐρασταῖς ἀγνωμονηθεῖσιν ὁ Ἔρως ὀξὺς ὑπακούει, τῶν ἀπαιδευτῶν καὶ ὑπερηφάνων κολαστής). Para ejemplificar cómo castiga la divinidad a los

---

<sup>1030</sup> *Vid. supra* III 4.1.5.

insensibles al amor y a los que son orgullosos, trae a colación *exempla* mítico-legendarios de varios personajes, Leucócomas (Εὐξύνθετον καὶ Λευκοκόμαν) y Gorgo (τί δὲ τὴν ἐν Κύπρῳ Παρακύπτουσαν ἔτι νῦν προσαγορευομένην;), que no respetaron Eros y sufrieron castigos similares por sus respectivas imprudencias.

El relato de Gorgo y Asandro y, en contextos homoeróticos, la historia de Leucócomas<sup>1031</sup> y Euxínteto (Prómaco en Conón)<sup>1032</sup> comparten una estructura narrativa similar. Nos referimos aquí a que el elemento erótico es iniciador de la narración trágica que conduce al rechazo del *erómenos* y el posterior suicidio bien del *erastái*, del *erómenos* o de ambos. En el caso del contexto homoerótico, la historia de Leucócomas y Euxínteto, a la que Plutarco alude, tiene claros antecedentes en la tradición mitográfica griega, como el relato de Narciso y Aminias (Con. 24) o Cicno y Filio (Ant.Lib. 12). Así, los tres *erómenoí*, Leucócomas, Narciso o Cicno se caracterizan por su gran belleza que enamora a simple vista a Prómaco, Aminias y Filio, respectivamente. Sin embargo, los *erómenoí* desdeñan y rechazan a sus pretendientes que no ceden, a pesar de todo, ante las negativas. A partir de aquí, varían un poco las *narrationes* porque, por un lado, Prómaco se cansa de perseguir a Leucócomas y se dispone a conquistar a otro joven y son los celos los que terminan provocando el suicidio del propio *erómenos*, Leucócomas, con una espada. Filio, por indicación de Heracles, decide no seguir obedeciendo a su amado Cicno lo que provoca, de nuevo, el suicidio del *erómenos* esta vez a través de un *katapontismós*. Por otro lado, como Ameínias no cedía ante la negativa, Narciso decide enviarle una espada, que precisamente utiliza para suicidarse ante la puerta del hogar del *erómenos* no sin antes rogar a un dios que lo vengue. Y así sucedió, puesto que el suicidio del *erastés* provocó el suicidio también de Narciso, a quien un dios hizo que se enamorara de su propio reflejo en la fuente y de ahí el final metamórfico y etiológico del mito<sup>1033</sup>.

En cuanto al relato de Gorgo (τί δὲ τὴν ἐν Κύπρῳ Παρακύπτουσαν ἔτι νῦν προσαγορευομένην;), Plutarco conoce y maneja varios episodios míticos similares, como el de

---

<sup>1031</sup> El amor homoerótico de Leucócomas y Euxínteto (llamado así en Estrabón, Teofrasto y Plutarco) se encuentra ya en Str. 10.4.12 (Ἐκ δὲ Λεβήνος ἦν Λευκοκόμας τε καὶ ὁ ἐραστής αὐτοῦ Εὐξύνθετος, οὗς ἱστορεῖ Θεόφραστος ἐν τῷ περὶ ἔρωτος λόγῳ, ἄθλων ὧν ὁ Λευκοκόμας τῷ Εὐξυνθέτῳ προσέταξεν ἕνα φήσας εἶναι τοῦτον, τὸν ἐν Πράσῳ κύνα ἀναγαγεῖν αὐτῷ. Ὅμοροι δ' εἰσὶν αὐτοῖς οἱ Πραισιοί.) y en Teophr. frg. 113 (Wimmer, *ap.* Str. 10.4.12).

<sup>1032</sup> Cf. Con. 16.

<sup>1033</sup> Así, Narciso, según Conón, no se suicida arrojándose a la fuente, sino con algún instrumento que hiciera brotar sangre. Del cambio de naturaleza de la sangre de Narciso surge la flor homónima por lo que la metamorfosis es la que da lugar al *aition*.

Arsínoe y Arceofonte de Hermesianacte de Colofón (*ap. Ant.Lib. 39*)<sup>1034</sup> y también el de Anaxárete e Ifis de Ovidio (*Met. 14.699-764*). Mantiene el de Queronea ciertos aspectos del esqueleto propio del mito como el origen humilde del personaje masculino. El Arceofonte de Hermesianacte no era de la realeza (γονέων δὲ οὐκ ἐπιφανῶν (ἦσαν γὰρ ἐκφοινίκης), aunque sí rico (χρήμασι δὲ καὶ τῇ ἄλλῃ εὐδαιμονίᾳ πλεῖστον ὑπερήνεγκεν), el Ifis de Ovidio era de origen humilde (v. 699: [...] *humili de stirpe creatus*), mientras que el Asandro de Plutarco era un joven ilustre (νέος ἐπιεικῆς καὶ γένει λαμπρός) que descendió en el escalafón social (ἐκ δὲ λαμπρῶν εἰς ταπεινὰ πράγματα καὶ εὐτελεῖ ἀφιγμένος). Así, la condición humilde de los personajes masculinos se diferencia de la posición del personaje femenino. Sin embargo, la gran laguna del texto que se ha transmitido no permite dilucidar con seguridad qué otros elementos hubiera incluido Plutarco en su relato o qué otros elementos hubiera desechado como parte de su innovación mítica. La cuestión es que Hermesianacte y luego Ovidio comparten ciertos aspectos como la contemplación de la amada que provoca el enamoramiento (39.1: Οὗτος ἰδὼν τὴν θυγατέρα τὴν Νικοκρέοντος τοῦ Σαλαμινίων βασιλέως ἠράσθη; *Met. 14.700: uiderat et totis perceperat ossibus aestum*)<sup>1035</sup>, el violento amor que sentían por las respectivas jóvenes (39.3: πολὺ χαλεπώτερος ἦν ὁ ἔρωσ [...]; *Met. 14.701-702: luctatusque diu, postquam ratione furorem / uincere non potuit [...]*), cómo ronda el amante la casa de la amada (39.3: καὶ νυκτὸς ἐπὶ τὰ οἰκία τῆς Ἀρσινόης ἐφοῖτα; *Met. 14.702: [...] supplex ad limina uenit*), la aparición de la nodriza (39.3: πείθει τροφὸν αὐτῆς; *Met. 14.703: et modo nutrici miserum confessus amorem*), el desdén de Anaxárete (*Met. 14.714-715: spernit et inridet factisque inmitibus addit / uerba superba ferox et spe quoque fraudat amantem*) o Arsínoe (39.6: Ἀρσινόη δὲ πρὸς ὕβριν ἐπεθύμησεν ἐκ τῶν οἴκων ἐκκύψασα τὸ σῶμα τὸ τοῦ Ἀρκεοφῶντος κατακαίόμενον ἰδεῖν), la participación de los dioses de parte de los *erastai* (39.4: Καὶ πρὸς τὸ ἔργον ἐνεμέσησεν ἡ θεός; *Met. 14.729: Si tamen, o superi, mortalia facta uidetis, / este mei memores [...]*), el suicidio de los *erastai* por inanición (39.5: ἀποθνήσκει κατὰ τροφῆς ἔνδειαν) o asfixia (*Met. 14.738: atque onus infelix elisa fauce pependit*), la procesión que discurría por la puerta de la amada (39.5: ἡμέρᾳ δὲ τρίτῃ τὸ σῶμα προήνεγκαν εἰς ἐμφανὲς οἱ προσήκοντες; *Met. 14.748: Forte uiae uicina domus,*

<sup>1034</sup> Paphomopoulos en su edición de la *Μεταμορφώσεων Συναγωγή* de Antonino Liberal indica que Ovidio (*Met. 14.698-761*) ofrece la misma leyenda que Antonino —y asimismo Hermesianacte, si confiamos en la cita— pero que el de Sulmona solo cambia los nombres de los personajes, como ocurre en la historia de Leucipo (1968, pp. 159-160). Además, expone que la versión que ofrece Antonino Liberal es inseparable de la de Ateneo en su *Deipnosophistas* (14.619). Algunos estudiosos apuestan por la veracidad de la cita (Plaehn, 1882, p. 15) ya que Hermesianacte gustaba de los datos históricos en sus leyendas para aparentar verosimilitud ante su amada en *Leontion*, como su maestro Filitas (Gallé Cejudo, 2021, pp. 93-109). Otros como Wendel, por el contrario, sí cuestionan la fuente y se decantan por Beo o por Nicandro, las fuentes ordinarias de Antonino Liberal (en Paphomopoulos, 1968, p. 159). No obstante, de acuerdo con Jacques, Nicandro podría haber tomado la historia del propio Hermesianacte (cf. *Sch. Nic. Th. 3*). El origen helenístico de la leyenda es indiscutible pero Knaack (en Paphomopoulos, 1968, p. 159) explica que se inventó “pour expliquer l’attitude particulière de la statue du temple de Salamine représentant la déesse Ἀφροδίτη παρακύπτουσα”, es decir, la *Venus prospiciens* de Ovidio.

<sup>1035</sup> En la versión plutarquea solo se refiere que Asandro se enamoró de Gorgo: τῆς δὲ Γοργοῦς Ἄσανδρός τις ἠράσθη.

*qua flebilis ibat / pompa, fuit, [...]*), cómo ellas se asoman para ver la procesión (39.6: Ἀρσινόη δὲ πρὸς ὕβριν ἐπεθύμησεν ἐκ τῶν οἴκων ἐκκύψασα τὸ σῶμα τὸ τοῦ Ἀρκεοφῶντος κατακαίόμενον ἰδεῖν; *Met.* 14.749-750: [...] *duraeque sonus plandoris ad aures / uenit Anaxaretes [...]*), la aparición de la divinidad Afrodita en Hermesianacte (Ἀφροδίτη μετέβαλεν αὐτὴν καὶ ἐποίησεν ἐξ ἀνθρώπου λίθον) o un dios no especificado en Ovidio (*Met.* 14.750: [...] *quam iam deus ultor agebat*) y la metamorfosis como castigo de Arsínoe (μετέβαλεν αὐτὴν καὶ ἐποίησεν ἐξ ἀνθρώπου λίθον) y Anaxárete (*Met.* 14.754-758), en ambos casos la petrificación. En cambio, en Plutarco, quizá por la sesgada transmisión del episodio, hay muchos datos que se obvian. Solo sabemos que Asandro es un joven ilustre pero que desciende en su posición, de manera que el carácter humilde está presente en los tres relatos. En cuanto a Gorgo, también se mantiene que ella pertenece a una familia rica, aunque se dice que es pariente de Asandro (συγγενῆς ὄν), elemento innovador frente a la versión tradicional. Se trata de una mujer muy disputada, no por su belleza —característica indispensable de Arsínoe y Anaxárete—, sino por su riqueza (διὰ πλοῦτον). Otra diferencia entre los tres relatos es el hecho del impedimento de la boda. Ovidio dice expresamente que Anaxárete lo desdeña al considerar que Ifis era indigno de ella (vv. 714-715: *spernit et inridet factisque inmitibus*). En Hermesianacte es el padre de la joven el que no concede el matrimonio porque se avergonzaba del origen fenicio de Arceofonte (39.2: Νικοκρέων δ' οὐχ ὑποδέχεται τὸν γάμον κατ' αἰσχύνην γένους τοῦ Ἀρκεοφῶντος, ὅτι αὐτῷ πατέρες ἦσαν Φοίνικες), mientras que Plutarco afirma que Asandro sí consigue convencer a los familiares de Gorgo para que aceptaran el compromiso (πάντας δὲ τοὺς περὶ τὴν κόρην ἐπιτρόπους καὶ οἰκείους πεπεικῶς). Más allá de estos datos que conservamos de la historia plutarquea, no se incluye ningún otro elemento que podamos comparar con las otras dos versiones, solo que la joven παραπλήσια τῇ Παρακυπτούσῃ παθούσης.

La cuestión radica entonces en dilucidar el final de la historia. Plutarco deja claro que no fue petrificada (ἀπελιθώθη) pero que sí sufrió τὴν Γοργοῦς ἴσως ποινήν, es decir, un castigo (ποινήν) semejante a la *Paraciptusa* ovidiana (Anaxárete). Así, suponemos que Gorgo rechazaría a Asandro (probablemente por su nueva clase social) y que ello desencadenaría el desenlace trágico. Tampoco se puede saber si Asandro se suicidió o no, ni cómo lo hizo (bien por inanición, bien colgándose), pero sí podemos conjeturar que, si Gorgo sufrió un castigo (ποινήν) es porque la joven actuó injustamente y quizá Asandro, al igual que Arceofonte o Ifis, exigió venganza a la divinidad. Por tanto, la divinidad también debería participar en este episodio mítico, aunque no aparezca expresamente. Ahora bien, la cuestión es qué considera Plutarco un castigo semejante al de la *Paraciptusa*. Creemos que, siguiendo la temática principal de los dos relatos ofrecidos por Hermesianacte y por Ovidio, el final de la historia de Gorgo debería ser igualmente una

metamorfosis, o bien la omisión intencionada de esta: una racionalización a modo de contragénero. Los indicios que conducen a optar por el final metamórfico son el hecho de que Plutarco compara a Gorgo con la *Paraciptusa*, una de las metamorfosis con más repercusión en la tradición literaria grecolatina, así como ciertos elementos indispensables: el sentido erótico-trágico, la inclusión de lo divino o el castigo (explícito) infligido a Gorgo. Lo que parece estar claro es que el contexto metamórfico no solo estaba en la mente de Plutarco por la historia de Anaxárete o Arsínoe o por otras historias homoeróticas con secuencias narrativas similares que finalizan con una metamorfosis o están, al menos, relacionadas con este microgénero literario, si pensamos en el caso de Cicno o Narciso, antes mencionados, sino porque el simple hecho de mencionar a la *Paraciptusa* ovidiana refleja el paralelismo que quiere construir el de Querenoa con los mitos metamórficos. Por todo ello, ya incluyera o no Plutarco aquí la metamorfosis explícita o la no-metamorfosis de Gorgo, el relato va en consonancia con los amores trágicos de Euxínteto y Leucócomas y otros que no incorpora aquí Plutarco explícitamente, pero que sin duda consideró para la construcción literaria de este pasaje del *Erótico*.

En conclusión, la metamorfosis está presente en la gran mayoría de la obra de Plutarco, así como en el tratado *Parallela minora* del ps.-Plutarco, que hemos analizado más detenidamente en estas páginas. Sin embargo, como se ha ejemplificado, estos mitos prodigiosos se introducen de manera bien diferentes en los distintos pasajes aquí seleccionados. La metamorfosis puede funcionar entonces bien como elemento estructural en la secuencia narrativa, como ocurre en los *Parallela minora* o en el caso de la leyenda de Foco y el azafrán en *Amatoriae narrationes* (4), bien con una función comparativa como en *De profectibus in uirtute* (1) o bien como *exemplum dissuasorium* en el *Erótico* (*Amat.* 20). Sin embargo, el hecho de que la metamorfosis se emplee de manera diferente en ambos autores, no implica que Plutarco o el ps.-Plutarco ofrecieran un tratamiento innovador en lo que respecta al uso y función de la metamorfosis, ni tampoco en lo que respecta a los patrones temáticos o estilísticos, pues tanto el contenido como la forma de las distintas *diegeseis* encajan sobremano con las características propias del microgénero, codificadas por los literatos helenísticos. En cuanto al contenido metamórfico de los *Parallela minora*, el ps.-Plutarco introduce muchos de los tipos de metamorfosis típicas en la tradición metamórfica griega, ya sean transformaciones de objetos como el altar de Zeus (*Par. min.* 5A) o la lanza de Anfiarao (*Par. min.* 6A) —que siguen la estela de la poesía metamórfica de Nicandro de Colofón—, ya sean catasterizaciones como la de Erígone y Canícula o los nietos de Saturno (*Par. min.* 9), en el ámbito latino. También se pueden leer sustituciones como elemento constitutivo de la narración metamórfica en contextos paradoxográficos como el caso de Ifigenia o la hija de Metela en su

historia paralela (*Par. min.* 14) —estructura narrativa nincandrea conservada en Ant.Lib. 27—, metamorfosis fitológicas como la de Esmirna (*Par. min.* 22A) o divinizaciones en Rómulo (*Par. min.* 32B) o Eveno (*Par. min.* 40A). En el caso de las transformaciones divinas, ofrece el ps.-Plutarco la presumible metamorfosis de Ares en pastor (*Par. min.* 36A) o también un contexto narrativo relacionado con las divinidades marinas y su ya conocida capacidad metamórfica, como en el relato de Eáco y Psámate (*Par. min.* 25A). No obstante, igual de interesante es la inclusión de metamorfosis en los *Parallela minora* como la omisión de este tipo de mitos. Nos referimos aquí a que el ps.-Plutarco no solo recoge la tradición helenística en cuanto a la preferencia por relatos sobre transformaciones, sino que, como hacen los autores helenísticos, construye una historia que aparenta por su estructura narrativa que finalizará con el cambio prodigioso de alguno de los protagonistas, pero que en realidad termina con un relato evemerizado. Es el caso de *Par. min.* 19 (Yole) o *Par. min.* 19 y *Par. min.* 21 (Cianipo), en los que destaca el binomio *eros-thanatos*, pues ambas *diegeseis* encajarían a la perfección con un final metamórfico<sup>1036</sup>.

Pero la recepción de la materia metamórfica no solo se centra en el contenido, sino también en la forma de los relatos. Señalamos aquí, a modo de ejemplo, la *λεπτότης*, la brevedad propia de esta forma microgenérica —y de los poetas helenísticos, en general— o el uso del aoristo que indica la inmediatez del cambio o transformación de los personajes, imperceptible al ojo humano. Además, el léxico y las estructuras sintácticas que el ps.-Plutarco y el propio Plutarco emplean para la descripción de las diferentes transformaciones de su compendio son recurrentes a lo largo de la literatura griega sobre metamorfosis, especialmente en época helenística e imperial. Así, en los *Parallela minora* se pueden leer las estructuras *ποιέω* con doble acusativo (*χρύσειον βωμόν ἐποίησεν*) o *γίγνομαι* (*ἐγένετο*) con predicativo (*δάφνη*), formas verbales como *καταστερίζω* (*κατηστέρισεν*) o *μεταμορφόω* (*μετεμορφώθη*) y otras que indican aparición/desaparición del personaje (*φανείη*)<sup>1037</sup>. Sobre otros rasgos estilísticos, habría de señalarse que el ps.-Plutarco trabaja aquí como si fuera un compilador, un mitógrafo al estilo parteniano que recopila una serie de historias, algunas de ellas conectadas por cierto halo funesto y patético dentro de un contexto erótico-trágico. Por mucho que el compendio se parezca a los *Ἐρωτικὰ Παθήματα* de Partenio<sup>1038</sup>

<sup>1036</sup> De hecho, no resulta extraño leer muchas otras historias en las que la divinidad se apiada del sufrimiento de los personajes y, para evitar o suplir su muerte, los transforman (Cicno, Alción, Dafne, Clite, Esmirna o Bíblide, entre otros).

<sup>1037</sup> Plutarco, en los pasajes seleccionados de otros *Moralia*, recurre tanto a formas verbales como *μεταβάλλω*, *γίγνομαι*, o términos derivados de *φαίνω*, así como a referencias implícitas que evocan la metamorfosis de los distintos personajes mítico-legendarios. Para más detalles, cf. *infra* Anexo 3.

<sup>1038</sup> Si analizamos el contenido de los pasajes metamórficos del opúsculo, no se debe pasar por alto que los contextos no son solo de carácter erótico-trágico, sino que se incluyen muchos otros tipos de argumentos como sacrificios, suicidios a causa de la pérdida de un familiar, castigos o salvación de la divinidad, divinizaciones, todos los contextos, en suma, que participan de las obras de metamorfosis.



consideramos, al igual que Ibáñez Chacón<sup>1039</sup>, que sería difícil asociar a un solo género literario los *Parallela minora*, pero es precisamente esta característica la que acerca y alinea de nuevo al ps.-Plutarco y, en concreto, los *Parallela minora* con la tradición helenística a través de la fusión, cruce o mezcla de elementos literarios procedentes de diferentes géneros o microgéneros, que tiene su origen particularmente en este período de la literatura griega. Así, las características novelísticas o biográficas, una recurrente inclinación por la metamorfosis y otros componentes propios a su vez de la elegía, la etiología, la astronomía, la poesía fundacional, la paradoxografía, la geografía o la historiografía inundan por completo todos estos pasajes que se convierte en claros *exempla* de cómo Plutarco (en el *Erótico*, en *Amatoriae narrationes* y otros *Moralia*) y los autores que conforman el corpus pseudo-plutarqueo evidencian el proceso de recepción de la materia metamórfica de época helenística, pues habrían asimilado y reproducido las características propias del microgénero, tanto en la forma como en el contenido de las distintas *diegeseis* mítico-legendarias

## 1.2. *De fluuiis*

*De fluuiis* es otro de los tratados pseudo-plutarqueos que ofrece al lector numerosos mitos y leyendas grecolatinas. Se ha considerado que se trata de un opúsculo de cierto corte paradoxográfico por la cantidad de hechos asombrosos que se describen en el origen de los ríos, montes, piedras o plantas. Entre los más variados *mirabilia*, son igualmente recurrentes a lo largo de la obra la metamorfosis de diferentes personajes míticos o legendarios. Refiere así el autor del opúsculo 25 leyendas sobre el nombre de los distintos ríos de Grecia y Asia, a los que añade siempre otras historias adyacentes que completan el relato, como el origen de algún ser mitológico, plantas, piedras o incluso montes, siempre cercanos a dichos ríos<sup>1040</sup>. Todas estas historias míticas o legendarias introducidas en el tratado siguen, en mayor o menor medida, una misma estructura narrativa, a saber, los seres mortales —que no los dioses— comenten un acto *horribilis* normalmente movidos por una pasión erótico-amorosa, temática precisamente muy propia de la literatura helenística, en concreto, de la poesía elegíaca. Hemos mencionado ya varios elementos literarios, que se encuentran en el texto del *De fluuiis*, procedentes de distintos géneros de la literatura griega como la paradoxografía, la etiología, la elegía, la (pseudo)historia, la geografía, la metamorfosis o la mitografía, de manera que, en cuanto al contenido y la forma, el opúsculo presenta características propias de la literatura del período helenístico, como, por ejemplo, la

---

<sup>1039</sup> Ibáñez Chacón, 2014, p. 78.

<sup>1040</sup> Cf. De Mély (1892); Rodríguez Moreno (2005).

búsqueda de la *apheleia*, la *leptotes* o el cruce o contaminación de géneros literarios. Son, de hecho, los mismos marcadores genéricos que definen otro de los tratados del ps.-Plutarco, los *Parallela minora*. Tanto es así que Ibáñez Chacón<sup>1041</sup>, uno de los más recientes estudiosos del tratado, sostiene que tanto *Parallela minora* como *De fluuiis* se relacionan ambos con “la narrativa helenístico-imperial de tema mitográfico, folclórico y novelesco, pero que, por su contenido trágico y truculento, se debe concretar en el subgénero” parteniano de los Ἐρωτικὰ Παθήματα. Por ello se puede afirmar que no solo hay que relacionar los tratados pseudo-plutarqueos con ciertos géneros literarios, sino también incluso con autores bien delimitados. Ibáñez Chacón habla así del parecido “en cuestiones de lengua, estilo y estructura narrativa” con Partenio de Nicea, Antonino Liberal o el mitógrafo Conón<sup>1042</sup>. Si afirmamos entonces que ambos opúsculos, *Parallela minora* y *De fluuiis*, comparten con estos tres autores características formales e incluso la propia estructura narrativa de mayor parte de las historias legendarias, estaríamos afirmando asimismo que el contenido que se puede leer en sus respectivas obras es, cuando menos, similar, al que se podía leer igualmente en los helenísticos Partenio de Nicea y Conón o en Antonino Liberal, quien a pesar de ser un autor posterior recoge sin dudas la tradición helenística. Es, por tanto, el aspecto mitográfico y erótico-trágico de las leyendas lo que ha captado especialmente la atención de los estudiosos, de ahí la ingente cantidad de análisis sobre la relación genérica entre *Parallela minora* y *De fluuiis*. Bien es cierto que las leyendas narradas en Partenio de Nicea o en Antonino Liberal se caracterizan por un evidente contenido mitológico y muchas de ellas incorporan este rasgo erótico-trágico definitorio, pero tienen además otro elemento común, la metamorfosis, que forma parte indispensable en las secuencias míticas que conforman sus composiciones. Partenio de Nicea, Antonino Liberal o el propio Conón colman sus respectivas obras de contenido metamórfico y, de hecho, los dos primeros son autores que escribieron sendas obras tituladas *Metamorfosis* y Μεταμορφώσεων Συναγωγή. Resulta entonces curioso cómo, a pesar de la relación tan estrecha que existe entre estos literatos y la metamorfosis y a pesar también de las evidentes similitudes formales y de contenido entre estos autores y el ps.-Plutarco, la presencia del microgénero de la metamorfosis en los tratados *Parallela minora* y *De fluuiis* parece haber pasado mayormente desapercibida.

---

<sup>1041</sup> Ibáñez Chacón, 2014, pp. 108-109.

<sup>1042</sup> No olvidemos que el único manuscrito que conserva *De fluuiis* es el mismo (*Palatinus Graecus Heidelbergensis* 398, fols. 157v-173r) donde precisamente se encuentran también los Ἐρωτικὰ Παθήματα y la Μεταμορφώσεων Συναγωγή de Antonino liberal, obras con evidentes similitudes formales y de contenido y muy reveladoras en lo que respecta al estudio del microgénero de la metamorfosis. Sobre la estrecha relación entre el tratado pseudo-plutarqueo y los Ἐρωτικὰ Παθήματα de Partenio, Calderón Dorda analiza todos los tópicos eróticos que aparecen en el opúsculo (1996, pp. 109-126): la belleza de los protagonistas, el castigo por un amor no correspondido, la instantaneidad del enamoramiento, el amor violento que conduce al engaño, la violación y la muerte, la noche como momento apropiado para el amor, el incesto, la ignorancia del amante y la tristeza, el sacrilegio, la enajenación (amor-μανία), el motivo de Putifar o la peligrosidad de las madrastras.

Una vez ya analizado al detalle el funcionamiento de la metamorfosis en *Parallela minora* y otros tratados plutarqueos, desde la perspectiva del par forma y contenido, sería igualmente relevante realizar el mismo tipo de análisis en el tratado *De fluuiis*, ya que este comparte muchos rasgos con los *Parallela minora*. La primera cuestión que hay que plantearse es si la metamorfosis está presente en el opúsculo *De fluuiis* de manera recurrente, como desde luego ocurre en los *Parallela minora* y en la obra atribuida sin dudas a Plutarco. Así, el hecho de que los procesos metamórficos hagan acto de presencia a lo largo de todo el tratado (e. g. *Fluu.* 2; 3; 4; 5; 10; 11; 14; 18; 22; 23; 24 y 25) es la primera señal de que la inclusión de este tipo de mitos va más allá del mero ornamento literario por parte del ps.-Plutarco. Se pueden leer en más de una veintena de ocasiones en *De fluuiis* procesos metamórficos explícitos, implícitos, conjeturables u otros relatos relacionados directamente con dichos episodios míticos, lo que implica que se trata de una temática preferente en el tratado<sup>1043</sup>. Incluso se da el caso de que dentro de un mismo pasaje, se narran distintas transformaciones, ya sea de personajes mítico-legendarios o de lugares u objetos, como ocurre por ejemplo en *Fluu.* 2 con la metamorfosis de los montes Citerón y Helicón, la aparición de un manantial gracias a Midas y a la mediación de Atenea o la desaparición de una estrella en el monte precisamente llamado Asterio.

En cuanto al contenido de las historias, *De fluuiis* deja ver cierto interés del autor del opúsculo por la geografía y la historia, ciencias que, de acuerdo con la concepción plutarquea, iban de la mano<sup>1044</sup>. Pero el ps.-Plutarco no solo realiza una catalogación de distintos ríos procedentes de Grecia, Asia Menor, India, Egipto o incluso Galia, sino que también acompaña cada una de las entradas fluviales con las leyendas míticas relacionadas con dichos ríos y con los montes u otras características del paisaje natural que se encontraban a su alrededor. La gran mayoría de los relatos comienza entonces con el origen del nombre de un río, que procede a su vez de un personaje mítico-legendario que se suicidó precisamente en el mismo lugar, aunque no siempre tras sufrir una serie de desgracias erótico-trágicas. Los distintos motivos que conducen a la muerte en forma de suicidio del personaje que se pueden leer en la obra son la venganza por parte de una divinidad (e. g. *Fluu.* 2.2; 9.3; 12.1; 13.1; 14.1; 17.1; 18.1), adulterio, asesinato (e. g. *Fluu.* 5.1; 19.1; 21.1; 22.1; 23.1), pérdida de un familiar (e. g. *Fluu.* 6.1; 8.1; 9.1; 11.1; 16.1; 17.1; 19.1; 23.1), incesto (e. g. *Fluu.* 1; 3.1; 4.1; 7.1; 17.1; 20.1; 21.1; 22.1)<sup>1045</sup>, pérdida del ser amado (*Fluu.* 11.1) o miedo a represalias (e. g. *Fluu.* 20.1; 25.1), entre otros. Hay que señalar que la forma de suicidio, en los relatos sobre los

---

<sup>1043</sup> Y todo ello sin mencionar el caso de las ambiguas metonomasias de los ríos.

<sup>1044</sup> Cf. Plu. *Thes.* 1.1.

<sup>1045</sup> De Lazzer (2003) afirma que a pesar de que el motivo del incesto es recurrente, el incesto particularmente con la madre no es frecuente en el *De fluuiis* (20.2; 22.1).

ríos, será una reinterpretación del llamado *katapontismós*, es decir, término que indicaba cómo el personaje se arroja al mar y aquí, por extensión, a los distintos ríos. El elemento erótico da paso entonces a lo trágico que acaba con la muerte en forma de suicidio en el río de los distintos personajes mitológico-legendarios. Si analizamos con detalle esta estructura narrativa, coincidiremos en que el único elemento que falta en estos relatos pseudo-plutarqueos para que pudieran ser considerados relatos propiamente metamórficos y haber formado asimismo parte de obras como las citadas por Antonino Liberal es precisamente la transformación final del personaje, que ofrece los correspondientes *aitia*. Sin embargo, aunque la estructura narrativa de las historias sobre los ríos encaja sobremanera dentro de la línea temática del microgénero de las metamorfosis, cuyas historias siguen, en muchas ocasiones, el patrón amor, suicidio y metamorfosis —a lo que habríamos de añadir el final etiológico—, el ps.-Plutarco se cuida de no hacer mención explícita de las presumibles transformaciones de los personajes en los ríos homónimos, escudándose así en el recurso literario de las metonomasias.

Esto ocurre en *Fluu.* 1.1 (*Mor.* 1149A-B), relato que se centra en el origen del río Hidaspes (India). Crisipe, hija de Hidaspes, concibe, a causa de la cólera de Afrodita, un deseo incontrolable por su padre y con ayuda de la nodriza consigue satisfacer dicho deseo. Hidaspes, al enterarse de lo sucedido, crucifica a Crisipe y él mismo, διὰ λύπης, se arroja al río Indo. Así, el río Indo pasó a llamarse Hidaspes: ὃς ἀπ' αὐτοῦ Ὑδάσπης μετωνομάσθη<sup>1046</sup>. Ismeno (río de Beocia), hijo de Anfión y Níobe en *Fluu.* 2.1 (*Mor.* 1150D) se suicida (ἑαυτὸν ἔβαλεν εἰς τὸν προειρημένον ποταμόν), en cambio, acechado por las flechas de Apolo (ὑπὸ Ἀπόλλωνος τοξευθείς): ὃς ἀπ' αὐτοῦ Ἴσμηνὸς ὠνομάσθη· καθὼς ἱστορεῖ Σώστρατος ἐν β' περὶ Ποταμῶν. Una reinención del mito de Fedra, Hipólito y Teseo se puede leer en *Fluu.* 3.1 (*Mor.* 1151B-C). Aquí es una tal Damasipa, quien se enamora de su hijastro Hebro, y al ser rechazada por el joven lo acusa ante su padre de haberla violado. Así, antes de que el padre lo asesinara con la espada, Hebro se arroja al río Rombo, que transformó su nombre en Hebro (Tracia): [...] ὃς ἀπ' αὐτοῦ Ἑβρος μετωνομάσθη· καθὼς ἱστορεῖ Τιμόθεος ἐν ἰα' περὶ Ποταμῶν. En *Fluu.* 4.1 (*Mor.* 1152A), Ganges comete incesto con su propia madre, la ninfa Calauria. Tras enterarse por la nodriza de lo sucedido (παρὰ τῆς τροφοῦ), se arroja al río Cliaro διὰ λύπης, que cambiará su nombre a Ganges (en India): ὃς ἀπ' αὐτοῦ Γάγγης μετωνομάσθη.

---

<sup>1046</sup> *Fluu.* 1.1: [...] τὴν δὲ θυγατέρα σταυρώσας διὰ λύπης ὑπερβολὴν ἔρριπεν ἑαυτὸν εἰς ποταμὸν Ἰνδὸν, ὃς ἀπ' αὐτοῦ Ὑδάσπης μετωνομάσθη· ἔστι δὲ τῆς Ἰνδίας νεανικῶς καταφερόμενος εἰς τὴν Σαρωνικὴν Σύρτιν. Para los pasajes seleccionados del *De fluviiis* seguimos la edición de Calderón Dorda, De Lazzer y Pellizer (2003).

Fasis (*Fluu.* 5.1 = *Mor.* 1152C-D), por su parte, es un río de Escitia que debe su nombre al legendario Fasis, que mata a su madre Ocirroo, porque sorprendió a esta en flagrante adulterio. Sin embargo, las Erinias lo persiguieron hasta que se arrojó al río Arcturo: ἀπ' αὐτοῦ δὲ Φᾶσιν μετωνομασμένον. *Fluu.* 6.1 (*Mor.* 1153B-C) refiere el origen del río Árar de la Galia. Árar, al ver muerto a su hermano Celtíbero, se suicidió διὰ λύπης ὑπερβολήν en el río Brígulo: ὃς ἀπ' αὐτοῦ μετωνομάσθη Ἄραρ. Pactolo en *Fluu.* 7.2 (*Mor.* 1154A) termina arrojándose al río Crisórrhoas, porque violó a su hermana sin saberlo (διὰ λύπης ὑπερβολήν): [...] ὃς ἀπ' αὐτοῦ Πακτωλὸς προσηγορεύθη. Eveno en *Fluu.* 8.1 (*Mor.* 1154F) se arroja al río por haber perdido a su hija raptada por Idas (ἀπελίπασας ἑαυτὸν εἰς Λυκόρμαν): ὃς ἀπ' αὐτοῦ Εὐήνος μετωνομάσθη. Meandro en *Fluu.* 9.1 (*Mor.* 1155B-D) sacrifica a su hijo para garantizar la victoria frente a los enemigos. No obstante, es incapaz de soportar la tristeza que le invadía y se arroja al río Anabenon (ἔρριψεν ἑαυτὸν εἰς ποταμὸν Ἀναβαίνοντα), que cambió su nombre a Meandro (río de Asia): ὃς ἀπ' αὐτοῦ Μαϊάνδρος προσηγορεύθη. El ps.-Plutarco, al modo de los autores helenísticos, recoge también aquí en *Fluu.* 9.2 otra versión del mismo relato mítico pues cuenta que Meandro, al no cumplir debidamente con la diosa Rea, se volvió loco y mató a su mujer y a su hijo. Por ello termina suicidándose en el río que llevará por siempre su nombre: [...] ὃς ἀπ' αὐτοῦ Μαϊάνδρος προσωνομάσθη. En *Fluu.* 11.1 (*Mor.* 1156E) se narra la leyenda del río Palestino, que luego se llamará Estrimón (Tracia). Era conocido como río Palestino por el personaje homónimo que perdió a su hijo, Haliacmón, en una guerra. Debido a la pérdida de su hijo (διὰ λύπης ὑπερβολήν) se arroja al río Cózono: ὃς ἀπ' αὐτοῦ Παλαιστῖνος ὠνομάσθη. Luego, Estrimón también se suicida en el mismo lugar una vez se enteró de la muerte de Reso (ἀθυμῖα συσχεθεῖς): ὃς ἀπ' αὐτοῦ Στρυμῶν μετωνομάσθη. Ságariis, por su parte, desdeñó a la diosa Cibele y por ello fue castigado. Se volvió loco y se arroja consecuentemente al Jeróbates (*Fluu.* 12.1 = *Mor.* 1157B): ὃς ἀπ' αὐτοῦ Σάγαρις μετωνομάσθη. De nuevo, otro castigo de parte de una diosa, ahora Rea, se puede leer en *Fluu.* 13.1 (*Mor.* 1157D-E). Es Escamandro, quien al ver los misterios de la diosa, se vuelve loco (ἐμμανῆς ἐγένετο) y se suicida en el río Janto (Tróade): ὃς ἀπ' αὐτοῦ Σκάμανδρος μετωνομάσθη.

Retornamos al contexto erótico-trágico con Tanais en *Fluu.* 14.1 (*Mor.* 1160A-B). Este desdeñaba el amor y el matrimonio dedicándose solo a Ares. La diosa Afrodita lo castiga haciendo que Tanais sintiese un deseo incestuoso hacia su madre. De ahí que terminara arrojándose al río Amazonio (Escitia): ὃς ἀπ' αὐτοῦ Τάναϊς μετωνομάσθη. Dos pérdidas de familiares se pueden leer en *Fluu.* 16.1 (*Mor.* 1159A-D). Primero Egipto, rey de la región, sacrifica a su propia hija para salvar a su ciudad, pero no pudo soportar el dolor (δι' ὑπερβολήν τῆς λύπης) y se suicida en el río Melas: ὃς ἀπ' αὐτοῦ Αἴγυπτος μετωνομάσθη. Luego, el nombre del río Egipto vuelve a cambiar

debido al personaje Nilo, quien pierde también a su hijo, se vuelve loco y se suicida: ὃς ἀπ' αὐτοῦ Νεῖλος μετωνομάσθη. En *Fluu.* 17.1 (*Mor.* 1160A-B), Hímero, a causa de la ira de Afrodita (διὰ μῆνιν Ἀφροδίτης), viola a su hermana Cleodice sin saberlo. Atormentado (διὰ λύπης ὑπερβολήν), se arroja al río Maratón (en la región de Laconia): ὃς ἀπ' αὐτοῦ Ἴμερος μετωνομάσθη. Luego, Eurotas, tras perder a todo su ejército en una batalla contra los atenienses, no pudo soportar el dolor y muere en el Hímero: ὃς ἀπ' αὐτοῦ Εὐρώτας μετωνομάσθη. En *Fluu.* 18.1 (*Mor.* 1160D-E) Haliacmón fue castigado al ver a Zeus y a Hera yaciendo y se suicida (μεθ' ὀρμῆς ἐνεχθείς) en el río Carmanor: ὃς ἀπ' αὐτοῦ Ἀλιάκμων μετωνομάσθη. Ínaco, como injurió a Zeus a causa de su hija Ío, fue castigado por el Olímpico. Se vuelve loco (ἀφ' ἧς ἐξοιστρηλατούμενος) y se arroja al Haliacmón que pasa a llamarse Ínaco (en la Argólide): ὃς ἀπ' αὐτοῦ Ἴναχος μετωνομάσθη. Sobre Alfeo, río de Arcadia (*Fluu.* 19.1 = *Mor.* 1162A-B), se cuenta que primero se llamaba Estínfelo. Se trata de un personaje histórico-legendario que, como perdió a su hijo y estaba desesperado (ἀθυμῖα συσχεθείς), se arroja al río Nístimo: ὃς καὶ ἀπ' αὐτοῦ Στύμφηλος μετωνομάσθη. Sin embargo, luego Alfeo mata a su hermano Cércafo y, atormentado por los pastores (ὑπὸ ποιμένων ἐλαυνόμενος), se suicida en el río llamado entonces Alfeo: ὃς καὶ ἀπ' αὐτοῦ Ἀλφειὸς μετωνομάσθη. Medo, por su parte, viola a Roxana en *Fluu.* 20.1 (*Mor.* 1162D-E), de manera que el padre de la joven quiere vengarla. Así, Medo por miedo (φόβῳ συσχεθείς) termina suicidándose en el río homónimo: ὃς ἀπ' αὐτοῦ Μῆδος ὠνομάσθη. Luego, Eúfrates al descubrir en flagrante incesto a su hijo con su esposa, mata al joven y, como ocurre con otros muchos personajes ya mencionados, es la pena (διὰ λύπης ὑπερβολήν) la que lo conduce al suicidio: ὃς ἀπ' αὐτοῦ Εὐφράτης μετωνομάσθη. Astreo (*Fluu.* 21.1 = *Mor.* 1163B) viola a su hermana sin saberlo, pero al enterarse de lo sucedido se arroja al río que llevará su nombre (διὰ λύπης ὑπερβολήν): ὃς ἀπ' αὐτοῦ Ἀστραῖος μετωνομάσθη. Solo entonces pasó a llamarse Caico porque el personaje homónimo, tras asesinar a Timandro, se suicida en el río por miedo a sus parientes (τοὺς προσήκοντας αὐτῷ φοβούμενος): ὃς ἀπ' αὐτοῦ Κάϊκος μετωνομάσθη. *Fluu.* 22.1 (*Mor.* 1164A) relata cómo Testio, cuando descubrió a su hijo Calidón yaciendo con su madre, mató a su propio hijo y se suicida en el río: ὃς ἀπ' αὐτοῦ Θεστῖος μετωνομάσθη. Aqueloo se arroja al mismo río (ἀθυμῖα συσχεθείς), tras yacer con su propia hija Cletoria: ὃς ἀπ' αὐτοῦ Ἀχελῷος μετωνομάσθη. En *Fluu.* 23.1 (*Mor.* 1164D) Araxes mató a su abuelo y como las Erinias lo atormentaban (ποινηλατούμενος δὲ ὑπὸ Ἐρινύων) prefirió arrojarse al río: ὃς ἀπ' αὐτοῦ Ἀράξης μετωνομάσθη<sup>1047</sup>. Por último, *Fluu.* 25.1 (*Mor.* 1166A) refiere la leyenda del río Indo. Este

<sup>1047</sup> El ps.-Plutarco refiere también otra versión sobre el origen del río Araxes. Cuenta así que Araxes, rey de los armenios, no pudo soportar el asesinato de sus hijas (ἀθυμῖα συσχεθείς) y se suicida en el río Alcmán: ὃς ἀπ' αὐτοῦ Ἀράξης μετωνομάσθη.

personaje violó a Damasalcida, hija del rey Oxialces, durante los rituales dedicados a Dioniso. Así, Indo por miedo a ser castigado (διὰ φόβον) se arroja al río (ἑαυτὸν ἔβαλεν εἰς ποταμὸν Μαισῶλον), de ahí: ὃς ἀπ' αὐτοῦ Ἴνδός μετωνομάσθη.

Las dos leyendas sobre los ríos que faltan por mencionar en estas páginas son el origen del río Marsias (*Fluu.* 10.1 = *Mor.* 1156A-B) y del río Tigris (*Fluu.* 24.1 = *Mor.* 1165C-D), pero habríamos de tratarlas aparte del resto de historias, por ciertos aspectos formales y de contenido. En cuanto al léxico, el ps.-Plutarco deja precisamente en estos dos casos de hacer uso de formas verbales tales como μετωνομάσθη, προσωνομάσθη, ὀνομάσθη o προσηγορεύθη que ha empleado para describir las metonomasias en río de los distintos personajes en los pasajes antes mencionados. Por el contrario, opta ahora por incluir las siguientes formas, ἐγεννήθησαν y μετέβαλε, que describen de forma explícita, los procesos metamórficos que tienen lugar en ambos relatos. Así, el cambio en la terminología empleada por el autor del opúsculo debe estar estrechamente relacionado con el explícito contenido metamórfico de los pasajes. Parece entonces que el ps.-Plutarco pretende aquí hacer una indudable distinción entre el recurso de las metonomasias y la metamorfosis en sí misma.

Sobre el río Marsias (*Fluu.* 10.1 = *Mor.* 1156A-B), a pesar del escueto desarrollo de la leyenda<sup>1048</sup>, el ps.-Plutarco refiere que antes de que el río se llamara de esta forma, era conocido como “Fuente de Midas” (πρότερον πηγὴ Μίδα) en Celenas (Frigia), aunque para Hercher esto evidencia una contradicción en el propio texto, puesto que, según él, no sería probable que un río surgido de la sangre de Marsias pudiera ser llamado antes “Fuente de Midas”<sup>1049</sup>. Sea como fuere, el autor del opúsculo refiere que el rey Midas, como estaba sediento (ἀνυδρία συνεχόμενος), tocó la tierra (ἤψατο τῆς γῆς) y esta se transformó en una fuente (χρυσὴν ἀνέδωκε πηγὴν), cuyo agua tornó en oro debido al poder metamórfico del rey (τοῦ ὕδατος χρυσοῦ γενομένου). Pero como seguía sediento (ὕπόδιψος ὢν) él y sus ciudadanos invocan a Dioniso y ocurre otro prodigio, a saber, cómo el dios hizo brotar otra fuente de agua para que Midas y sus ciudadanos pudieran beber (δαψιλὲς ὕδωρ ἀνέτειλε). Tras la historia del rey Midas, el ps.-Plutarco explica cómo se forma el río Marsias. Hace referencia a la competición musical entre Marsias y Apolo, a cómo Marsias fue desollado por el dios y a cómo, a partir de la sangre de Marsias, surgen tanto los sátiros como el río —dice

---

<sup>1048</sup> De hecho, De Lazzer manifiesta que no se puede saber (2003, pp. 228-229, n. 86) por qué Midas se encuentra en el desierto. No obstante, destaca el toque de Midas y la creación de la fuente prodigiosa, dos elementos que nos interesan aquí especialmente por su estrecha relación con los procesos de carácter metamórfico. De Lazzer pone también en relación este episodio con *Fluu.* 2.2, donde un río nace prodigiosamente a partir de la pisada de Cadmo.

<sup>1049</sup> De Lazzer, 2003, p. 229, n. 88.

expresamente el texto griego— ὁμώνυμος: ἐκ τοῦ ῥεύσαντος αἵματος ἐγεννήθησαν Σάτυροί τε καὶ ποταμὸς ὁμώνυμος, Μαρσύας καλούμενος.

A pesar de que emplea la forma verbal μετωνομάσθη para exponer el hecho de que el río Fuente Midas cambió su nombre por el de Marsias —antes de comenzar la propia historia mítica—, resulta evidente que el relato no se basa en una simple metonomasia, sino que describe explícitamente la transformación de la sangre de Marsias en las divinidades menores de los sátiros e incluso en el propio río que lleva su nombre. Bien es cierto que, como también expone De Lazzer, no es frecuente que un río, una fuente o un manantial surjan de la sangre de los personajes mitológicos o legendarios, sino que son normalmente las lágrimas de estos las que dan origen a la creación de fuentes o manantiales (fluidificaciones). A modo de ejemplo, se ha de mencionar el mito de Bíblide (Parth. 11)<sup>1050</sup>, Clite (A.R. 1.1063-1069)<sup>1051</sup> o Hirie (Ou. *Met.* 7.382-400; Ant.Lib. 12). De hecho, suelen ser las plantas las que brotan de la sangre de los personajes, como ocurre con la anémona (Adonis en Ou. *Met.* 10.519-559), el jacinto (Jacinto en Ou. *Met.* 10.162-219) o el Prometeico (Prometeo en A.R. 3.851-859). Sostiene De Lazzer que el ps.-Plutarco puede estar siguiendo aquí la versión transmitida en Paléfato (47)<sup>1052</sup> e incluso en Higino (*Fab.* 165)<sup>1053</sup>, en las que se menciona el nacimiento del río Marsias a partir de su sangre<sup>1054</sup>. Es precisamente esta afirmación de De Lazzer la que refuerza nuestra hipótesis de que el ps.-Plutarco recoge aquí el formato del microgénero de la metamorfosis bien atestiguado en el período helenístico. Se puede señalar que, por ejemplo, en la obra de Apolonio de Rodas varios episodios de este tipo, el origen de la planta Prometeica a partir de la sangre de Prometeo (A.R. 3.851-859) o bien en la *Fundación de Alejandría* (4 CA), donde el escoliasta de Nicandro (II d.C.) sostiene brevemente que el poeta rodio justificaba la existencia de las serpientes venenosas a partir del relato metamórfico de la sangre de la Gorgona, al que también se hace referencia en las *Argonáuticas*<sup>1055</sup>. Para otros autores, como Acusilao, todos los animales venenosos surgieron a partir de la sangre de Tifón (*Sch. Nic. Ter.* 12a). Podemos señalar además otros relatos de metamorfosis similares como la flor resultante de la sangre de Cronos, que Circe utiliza para hacer inmortal a Glauco y transformar a Escila, o bien la

---

<sup>1050</sup> Cf. los apartados II 2.1 y III 4.4.

<sup>1051</sup> *Vid. supra* III 4.2.1.

<sup>1052</sup> La versión palefatea (47) recoge cómo Marsias se dedica a la flauta, tras el episodio de Atenea, cómo pensó que su maestría era mayor que la de las Musas y Apolo, cómo perdió la contienda musical contra este dios y cómo fue desollado. También refiere que circulaba una leyenda entre los frigios que explicaba que el río Marsias procedía de la conversión de la sangre de Marsias: [...] καὶ ἔλεγον οἱ Φρύγες ὅτι τὸ ῥεῦμα τοῦτο ἐξ αἵματός ἐστι τοῦ Μαρσύου.

<sup>1053</sup> En ámbito latino, Higino también incluye en sus fábulas el episodio mítico de Marsias. Los elementos comunes a la *narratio* palefatea son la maestría de Marsias y el enfrentamiento contra Apolo, el castigo de la divinidad y la metamorfosis de su sangre en el río homónimo. Entre las diferencias, destaca que no es Apolo, sino un escita quien desuella al sátiro.

<sup>1054</sup> De Lazzer, 2003, p. 229, n. 88.

<sup>1055</sup> Sobre esta metamorfosis puede consultarse *supra* III 4.1.10. Cf. Ou. *Met.* 4.617-620 o Lucan. 9.619-733.



historia de Jacinto, Adonis, Narciso o Croco<sup>1056</sup>. Pero las similitudes entre estas historias y el pasaje pseudo-plutarqueo no solo conciernen a la sangre de Marsias, sino también al relato precedente sobre Midas puesto que la aparición, con intervención divina, de una fuente o manantial en el imaginario griego recuerda a los procesos metamórficos, en relación a la naturaleza de distintos lugares. La llamada Fuente de Midas se crea porque Midas toca la tierra (ἤψατο τῆς γῆς). Bien es cierto que Midas no es una divinidad, pero una deidad le concedió un don que se podría definir como divino, esto es, la conversión en oro de todo lo que tocara. Aquí Midas no solo convierte el agua en oro, sino que crea la propia fuente, por intervención del dios Dioniso, quien permitirá que el agua dorada trueque su estado habitual y sea potable para los ciudadanos frigios y para el mismo rey. Trabajamos aquí con un concepto más amplio de metamorfosis del que el ps.-Plutarco tenía ya claros precedentes literarios que pudieron servirle, sin duda, de inspiración. No solo nos referimos al poeta latino de Sulmona, sino a otros autores anteriores a él, como Calímaco y la leyenda del río Neda (*Iou.* 30-34) o Apolonio y la fuente Jasonia (A.R. 1.1142-1149). En el pasaje calimaqueo es, de hecho, la diosa Rea quien, tras dar a la luz a Zeus, golpea la tierra con su cetro y transforma el lugar originando un río. Dicho río llevará el nombre de la ninfa Neda que ayudó a Rea durante el parto. De manera similar, en las *Argonáuticas*, el mismo personaje mitológico, la diosa Rea, también propicia una transformación de un lugar, en este caso la germinación de los frutos y de la hierba, además de la creación de la fuente Jasonia en un lugar donde previamente no había agua.

Todas estas leyendas que contienen procesos metamórficos con final etiológico son buena prueba de que las historias incluidas aquí por el ps.-Plutarco, ya sea la de Midas o la de Marsias, es una ingeniosa evocación del funcionamiento de la metamorfosis en la época helenística, tanto por el contenido como por la forma. En lo que respecta a esto último, hay que destacar que todas estas historias comparten rasgos similares como la *leptotes*, la brevedad característica en la descripción del relato metamórfico y la *apheleia* estilística, el trasvase de contenido entre géneros literarios (paradoxografía, etiología, (pseudo)historia, geografía, metamorfosis, fundaciones) o el léxico empleado por los distintos autores que arroja todavía más luz a la relación entre el tratado ps.-plutarqueo y la poesía de metamorfosis. Se puede leer así en *Fluu.* 10 l la construcción ἤψατο τῆς γῆς indicando que la divinidad (en el *De fluuiis* Midas acompañado por Dioniso) opera la transformación bien con sus manos, bien con algún objeto. En el ps.-Plutarco entendemos que Midas con sus manos toca la tierra que se convierte en el manantial dorado, pero en otras ocasiones, como hemos leído también ya en el *Himno a Zeus* de Calímaco, es un objeto a través del cual la

---

<sup>1056</sup> La gran mayoría de estas historias aparecen en las *Metamorfosis* de Ovidio, receptor de toda esta poesía helenística y, en concreto, la alejandrina.

divinidad opera o ejecuta la metamorfosis. Aquí la diosa Rea tocó con su cetro la tierra (v. 31: σκήπτρω). Esta misma operación aparece asimismo recogida en varias ocasiones en la Μεταμορφώσεων Συναγωγή de Antonino Liberal (2.6, 4.7, 6.3, 10.4, 11.6, 23.6), obra indispensable a la hora de analizar el uso y función del microgénero de la metamorfosis en lengua griega. De hecho, en Ant.Lib. 2.6 es Ártemis quien con su varita toca y transforma a las hermanas de Meleagro (ἀγαμένη ράβδω), en Ant.Lib. 6.3 es Zeus quien toca a Perifante para metamorfosearlo en águila (ἀμφοτέραις ταῖς χερσίν), en Ant.Lib. 10.4 y en Ant.Lib. 23.6 Hermes toca con su caduceo a las hijas de Minias y a Bato, respectivamente (ἀψάμενος τῇ ράβδω y ἐρράπισεν αὐτὸν τῇ ράβδω)<sup>1057</sup>. Así, el hecho de que el ps.-Plutarco haga referencia a una transformación operada a través de las manos de Midas recuerda inevitablemente al *modus operandi* de la metamorfosis, que reciben especial atención durante el Helenismo. Incluso el propio Nicandro, si confiamos en la veracidad de la cita, es la fuente de Antonino Liberal para 2.6, 4.7, 10.4, Beo para 11.6 y, de nuevo, Nicandro para 23.6, junto con Didimarco (¿poeta alejandrino?) y Antígono (¿poeta de época imperial?). Otra de las estructuras sintácticas a destacar es χρυσῆν ἀνέδωκε πηγῆν. Así, la forma verbal ἀναδιδόναι describe la aparición de la fuente, mientras que γίγνομαι en τοῦ ὕδατος χρυσοῦ γενομένου describe el proceso de cambio del agua en oro. El uso de γίγνομαι está bien atestiguado en la literatura griega de contenido metamórfico de diferentes épocas. A modo de ejemplo, sobre γίγνομαι podríamos destacar los casos de Call. *Del.* 260, A.R. 4.1427, Palaeph. 8, Ant.Lib. 11.9.5; 11.10.5-6; 31.5.5; 32.4.6-7, Parth. 15, Luc. *DDeor.* 15.2.3; *DMort.* 28.3 o *AP* 5.125 (Bass. 1 G.-P.), entre otros.

En cuanto a la metamorfosis de la sangre de Marsias en sátiros y en el propio río (ἐκ τοῦ ρεύσαντος αἵματος ἐγεννήθησαν Σάτυροί τε καὶ ποταμὸς ὁμώνυμος), la forma verbal ἐγεννήθησαν (γεννάω) hace referencia a la transformación de la sangre pues a partir del significado de origen del propio verbo se describe cómo a partir de dicha sangre surgen nuevos y distintos seres<sup>1058</sup>. Se puede incluso comparar dicha forma verbal con otras como φύω o ἀναβράσσω, de significado similar en contextos metamórficos, como cuando Rea hace brotar de la tierra vegetación o la fuente Jasonia en A.R. 1.1142-1149. Sobre el prodigio dionisiaco de hacer brotar agua ahora potable, el término que emplea el autor del opúsculo es ἀνατέλλω en δαμιλῆς ὕδωρ ἀνέτειλε, forma muy similar al uso de

<sup>1057</sup> Más casos se retrotraen incluso en la epopeya homérica con Circe (*Od.* 10.238 y 319) o Atenea (*Od.* 13.429; 14.172).

<sup>1058</sup> Cf. *DGE*: II intr. en v. med.-pas. 1 de seres anim. *nacer* c. gen. de origen “ἀπὸ Σπάρτας ... ὅθεν γεγενναμένοι” Pi. *P.* 5.74, “τὰ δὲ ζῶα γεννᾶσθαι ἐξ ἀλλήλων” Pythag. B 1a, “ἐκ δὲ Κρόνου καὶ Ἀφροδίτης γεννᾶσθαι πάντα” Theopomp. *Hist.* 335, cf. *Corp.Herm.* 13.1, “τοῖς ἐξ αὐτῶν] γεννηθεῖσιν” para sus hijos, TAM 3.656 (Termeso), c. dat. “δίδυμα αὐτῶ ἐγεννήθη βρέφη” Artem. 4.47, c. pred. “ἐγεννήθη πένης” LXX *Ec.* 4.14, de animales “τὰ γεννηθέντα” las crías Ath. 294e, cf. D.S. 19.2, X. *Eph.* 3.11.4, Porph. *Sent.* 13, Vett.Val.1.24, Hierocl. *Facet.* 24, *PLond.* 1730.10 (VI d.C.); en la exégesis crist. ref. a Cristo “ὁ λόγος τῆς σοφίας ... ἀπὸ τοῦ πατρὸς τῶν ὄλων γεννηθεῖς” Iust.Phil. *Dial.* 61.3; de ahí fig. *nacer a la fe* entre los crist. “ἐκ θεοῦ ἐγεννήθησαν” *Eu.Io.* 1.13, *1Ep.Io.* 3.9, “τὸν δὲ ἐκ πίστεως καὶ πνεύματος γεγεννημένον” Iust.Phil. *Dial.* 135.6.

χέω en el verso ἐκ δ' ἔχεεν μέγα χεῦμα del *Himno a Zeus* calimaqueo, cuando Rea, tras golpear la montaña, hizo surgir un río que tomará por nombre el de la ninfa Neda (*Iou.* 28-32). Pero no solo emplea el ps.-Plutarco aquí léxico relacionado con la metamorfosis, sino también con otros géneros literarios. Este es el caso del género etiológico a través de la inclusión de términos tales como δι' αἰτίαν τοιαύτην, Μίδα πηγὴν ἐκάλεσε, ὁμώνυμος ο καλούμενος, así como el cambio al tema de presente en las formas verbales, con el objeto de explicar la existencia y origen de dicho río en la región de Frigia.

La similitud formal junto con los elementos narrativos comunes, como la participación de la divinidad en el proceso metamórfico o el final etiológico, concedido precisamente por la metamorfosis, hacen de *Fluu.* 10.1 (*Mor.* 1156A-B) un buen ejemplo de cómo el microgénero de la metamorfosis hace, sin duda, acto de presencia también en este otro tratado pseudo-plutarqueo.

La misma lectura podemos hacer igualmente de *Fluu.* 24.1 (*Mor.* 1165C-D) que relata la historia del origen del río Tigris. Al modo de los autores helenísticos, el autor del opúsculo introduce aquí distintos orígenes míticos para un mismo río. Primero relata cómo Dioniso recorría sin cesar el mundo por tierra y mar ya que estaba enloquecido por la diosa Hera. Cuando llegó a Armenia, no pudo atravesar uno de los ríos, así que Zeus le envió un tigre que le ayudara a cruzarlo, de ahí su nombre. Sin embargo, es el segundo origen del Tigris el pasaje que nos interesa especialmente aquí porque encaja a la perfección dentro de las historias de metamorfosis. Dioniso, enamorado de la ninfa Alfesibea (ἔρασθεὶς Ἀλφεισιβοίας νύμφης), intenta conquistarla con diferentes métodos, pero le resulta imposible (μήτε δῶροις μήτε δεήσεσι πείσαι δυνάμενος). Así, como también hacen muchos otros dioses —que no las divinidades femeninas— Dioniso se metamorfosea en un tigre, (εἰς τὴν προειρημένην τίγριν μετέβαλε τὴν μορφήν τοῦ σώματος) para atemorizar a la ninfa (φόβῳ) y que aceptara finalmente unirse a él. Tras cruzar el río, que en recuerdo de la metamorfosis de Dioniso llevará el nombre de Tigris, el dios engendra a su hijo Medo (ἐγέννησεν υἱὸν Μῆδον).

En lo que respecta al contenido de la *narratio*, habría de señalarse que la divinidad, en este caso Dioniso, hace uso de su poder metamórfico para entrar en contacto con el plano mortal. Los dioses pueden metamorfosearse por distintos motivos, ya sea para huir (como los olímpicos en la Tifonomaquia), ayudar (como la salvación de Dafne), castigar (como Deméter a Ascálabo) o poner a prueba a los mortales (como Hera a Jasón), ya sea por sus propios intereses amorosos (e. g. Zeus y Europa). Así, Antípatro de Tesalónica en una de sus composiciones epigramáticas (*AP* 9.241 =

Antip.Thess. 52 G.-P.)<sup>1059</sup> resume irónicamente cómo los dioses, Febo, Posidón y el propio Zeus solo consiguen convencer a sus amadas de la unión sexual a través la metamorfosis, bien engañándolas, bien raptándolas, bien atemorizándolas como hace precisamente Dioniso aquí en *Fluu.* 24.1 (*Mor.* 1165C-D). Y de ahí que De Lazzer<sup>1060</sup> considere que la metamorfosis es temporal, pues el dios tras conseguir su propósito, vuelve a metamorfosearse, esta vez, para retornar a su verdadera forma, a diferencia de las metamorfosis de los personajes mitológicos mortales, cuyas transformaciones no suelen ser reversibles. Resulta entonces realmente interesante la puntualización de De Lazzer al respecto del epónimo del río Tigris, puesto que toma el nombre de un animal (aunque fuera el propio Dioniso metamorfoseado), a diferencia de la mayor parte de los casos en los que son héroes los que otorgan el nombre a los correspondientes ríos, montes u otros lugares<sup>1061</sup>. Sobre cuestiones formales de la leyenda, parece que sigue los mismos rasgos estilísticos, como la búsqueda de la *apheleia*, la brevedad no solo del relato en sí mismo, sino también de la escueta descripción de la metamorfosis de Dioniso, el trasvase de contenido, como el elemento erótico propio de la elegía o el final etiológico que ofrece una explicación a un elemento geográfico-histórico: aquí el río Tigris. Al igual que hemos comentado anteriormente, todos estos elementos forman parte indispensable de la tradición de la literatura metamórfica, pero es la terminología empleada aquí también por el ps.-Plutarco la que alinea todavía más el tratado con este tipo de género literario. Hace uso en especial de la forma verbal μεταβάλλειν dentro de la estructura sintáctica εις y acusativo, τὴν προειρημένην τίγριν μετέβαλε τὴν μορφήν τοῦ σώματος, estructura que está bien atestiguada también en la literatura griega anterior y posterior al ps.-Plutarco<sup>1062</sup>. Además, el uso del aoristo, no solo en *Fluu.* 24.1 (μετέβαλε), sino también en *Fluu.* 10.1 (ἐγεννήθησαν) es crucial a la hora de analizar la descripción propia del proceso metamórfico, caracterizado por la inmediatez y rapidez del cambio de forma, así como la incorporación de otras formas nominales que amplían el contexto metamórfico y evidencian más la transformación de los distintos personajes. Es el caso, por ejemplo, de (τὴν) μορφήν y (τοῦ) σώματος.

<sup>1059</sup> AP 9.241 (Antip.Thess. 52 G.-P.): βουκόλος ἔπλεο, Φοῖβε, Ποσειδάων δὲ καβάλλης, / κύκνος Ζεῦς, Ἄμμων δ' ὠμφιβόητος ὄφις, / χοῖ μὲν ἐπ' ἠϊθέας σὺ δὲ ἴπαιδικός†, ὄφρα λάθοιτε· / ἔστὲ γὰρ οὐ πειθοῦς εὐνέται ἀλλὰ βίης. / Εὐαγόρας δ' ὦν χαλκὸς ἄτερ δόλου αὐτὸς ἐναργῆς / πάντας καὶ πάσας οὐ μεταβαλλόμενος.

<sup>1060</sup> De Lazzer, 2003, p. 260, n. 224. A pesar de todas las transformaciones que ejecuta Dioniso sobre sí mismo, toro, serpiente, león, muchacha, uva, oso o leopardo, parece que la metamorfosis aquí en tigre es inédita del ps.-Plutarco, pero siempre siguiendo la codificación temático-formal del microgénero helenístico. Cf. E. *Bacch.* 1017-1018; *hBacch* 44-49; Ant.Lib. 10.3; Nonn. *D.* 40.43-46 o el pasaje ovidiano sobre Baco y Erígone (*Met.* 6.125).

<sup>1061</sup> Otros casos son el monte Elefante (1.5); el monte Lugduno (6.4); la Frente del Carnero (14.4); la cima Terógono (1.5). Hay que destacar el caso del monte Elefante o la Frente del Carnero puesto que los animales que ofrecen su nombre a sendas colinas podrían estar relaciones con algún otro proceso metamórfico debido a la mención de la voz humana que la divinidad les otorga, al modo de la nave Argo, el carnero de Frixo o los parajes naturales en las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas o también en el himno cuarto de Calímaco.

<sup>1062</sup> A modo de ejemplo, destacamos aquí Apollod. 1.41.3 o 3.47.5-6; AP 5.257; Luc. *Philopatr.* 3; Paus. 1.41.9; Plu. *Agis* 9.3; Ant.Lib. 5.5.1, 7.7.4, 9.3.2; 10.4.4, 11.10.3, 14.2.6; 17.5.6, 20.6.3, 20.7.1-2, 21.5.5, 21.6.2, 22.5.5, 23.6.4, 24.3.3, 26.4.5, 28.3.5, 32.4.6, 34.5.2, 35.4.4, 36.2.3, 37.5.5-6, 38.5.3, 39.6.5.

Sobre las citas que aporta el autor del opúsculo para los respectivos pasajes *Fluu.* 10.1 (*Mor.* 1156A-B) y *Fluu.* 24.1 (*Mor.* 1165C-D), Ἀλέξανδρος Κορνήλιος y Ἑρμησιάνναξ ὁ Κύπριος ο Ἀριστόνυμος, es destacable el hecho de que no todos ellos serían considerados historiadores hoy propiamente dichos. Si confiáramos en la veracidad de las citas, sería relevante plantearnos, desde una perspectiva genérica, que el contenido que formaría parte de estas obras historiográficas escaparía de la intencionalidad científica y racionalista propia del género, de ahí la posibilidad de un enfoque pseudo-histórico, del mito y la leyenda disfrazada de “verdad histórica” o la pretensión del autor de conceder falsa veracidad, a través de las citas, a las leyendas que narra, en concreto en *Fluu.* 10.1 y *Fluu.* 24.1, aun cuando el corte paradoxográfico es manifiesto. Quizá existieron estos autores o no, quizá existieron sus obras o no, quizá el ps.-Plutarco los consultó o no, pero lo verdaderamente relevante aquí es el hecho de que aparecen citados en el opúsculo porque así se puede analizar qué relación tiene cada una de las citas con el contenido propio de cada *narratio*. El mismo planteamiento aplicamos de cara al análisis de las citas en otro de los tratados pseudo-plutarqueos: los *Parallela minora*. En repetidas ocasiones, en los pares de narraciones la dicotomía mito e historia se enfrentan irremediamente. Sin embargo, parece que el autor es, en algunos casos, más coherente con el uso de las citas, ya sean verídicas o inventadas, en *Parallela minora* porque, por ejemplo, se citan autores de metamorfosis y sus correspondientes obras, Teodoro (*Par. min.* 22A) y Calístenes (*Par. min.* 5A)<sup>1063</sup>, en los pares griegos, en los que la metamorfosis es parte central de la *narratio*, no solo porque es el elemento principal sobre el que gira la consecución de la leyenda mítica, sino porque el propio autor afirma expresamente que la historia fue tomada de una obra precisamente sobre metamorfosis. En *De fluviis*, por el contrario, a pesar de que solo en *Fluu.* 10.1 y *Fluu.* 24.1 se describen de forma explícita cambios de formas de distintos personajes en ríos, no incluye, a la hora de citar la fuente de sendos relatos, a obras que no sean de corte histórico, y, por lo tanto, sigue sistemáticamente el mismo método de citas en las 25 historias que completan el tratado, sin importar la coherencia entre la propia cita y el contenido temático de los respectivos pasajes.

A pesar de que las historias sobre los ríos parecen ser la temática principal del tratado, habríamos de prestar igual atención al resto de leyendas sobre montes, piedras y plantas. Sobre estos relatos que narran el origen de montañas cercanas a los ríos previamente descritos, es

---

<sup>1063</sup> Ibáñez Chacón (2014, p. 51) sostiene que el estudio de las citas insertas en los *Parallela minora* arroja luz sobre otras cuestiones como, por ejemplo, cómo se ha transmitido el texto, la recepción del mismo y su adscripción al género literario correspondiente. De la misma manera, haciendo nuestra esta afirmación de Ibáñez Chacón, las citas sobre autores de metamorfosis en el opúsculo evidencian sin duda la transmisión, desarrollo y recepción del microgénero de la metamorfosis en la literatura griega de época imperial.

importante señalar que de 18 orígenes de montes que introduce aquí el ps.-Plutarco, cinco de los relatos contienen procesos metamórficos de los correspondientes personajes mítico-legendarios. A diferencia de las historias sobre los ríos en las que las metamorfosis explícitas de los mismos aparecen solo en dos ocasiones (*Fluu.* 10.1 y *Fluu.* 24.1), parece que el autor del opúsculo introduce un mayor número de estos mitos en las leyendas sobre los montes, temática paradójicamente secundaria en el tratado. Nos referimos aquí a que las narraciones sobre los montes, piedras o plantas vienen siempre a propósito de la parte principal de la historia, es decir, el río que pretende localizar y describir el ps.-Plutarco. Ahora bien, en cuanto al contenido de las *narrationes* sobre los montes, no todos los relatos se caracterizan por el elemento erótico-trágico, como sí ocurre en los relatos de los ríos. El motivo de las distintas metonomasias son aquí más dispares: incestos que dan pie a suicidios (*Fluu.* 3.4 [*Mor.* 1151E-F]; 8.3 [*Mor.* 1151E-F]), muertes violentas (*Fluu.* 18.4 [*Mor.* 1161A-B]), asesinato y muerte en forma de suicidio (*Fluu.* 9.4 [*Mor.* 1155E]; 2.3 [*Mor.* 1151A-B]), impiedades cometidas por seres mortales contra los dioses (*Fluu.* 21.4 [*Mor.* 1163D]), violaciones (*Fluu.* 16.3 [*Mor.* 1159E]), violaciones que conducen al suicidio de uno o ambos personajes (*Fluu.* 7.5 [*Mor.* 1154C-D]; 17.3 [*Mor.* 1160C]) o premios o salvaciones concedidos por la divinidad (*Fluu.* 5.3 [*Mor.* 1152F-1153A]; 24.3 [*Mor.* 1163C]), entre otros (*Fluu.* 6.4 [*Mor.* 1153D-E]; 10.4 [*Mor.* 1156C]; 12.3 [*Mor.* 1157C-D]; 13.3 [*Mor.* 1157E-F]; 18.6 [*Mor.* 1161C]; 19.3 [*Mor.* 1162C]; 18.12 [*Mor.* 1161E]). De nuevo, el ps.-Plutarco tiende a escudarse en el recurso estilístico de las metonomasias, evitando el final metamórfico en ciertas ocasiones.

*Fluu.* 3.2 (*Mor.* 1151D-E) narra cómo Pangeo comete incesto con su propia hija. Esa es la razón por la que se suicida con una espada en el monte Carmanio, ἀθυμῖα συσχεθεῖς y διὰ λύπης ὑπερβολήν, después llamado Pangeo, donde precisamente ocurren otras historias metamórficas (*Fluu.* 3.4 [*Mor.* 1151E-F]): la transformación zoológica en serpiente de la cabeza del héroe tracio Orfeo, la catasterización de la lira de Orfeo por voluntad de Apolo y la metamorfosis de la sangre del héroe nace la planta llamada cítara. Resulta entonces relevante el hecho de que son los dioses quienes permiten la metonomasia de Pangeo, al modo de Apolo y la catasterización (3.2 [*Mor.* 1151D-E]): κατὰ δὲ πρόνοιαν θεῶν ὁ τόπος μετωνομάσθη Παγγαῖος. Cerca del río Fasis está el monte Caucasio, por lo que el ps.-Plutarco aprovecha en *Fluu.* 5.3 (*Mor.* 1152F-1153A) para revelar la historia del monte. Aquí, Prometeo es castigado por haber sacrificado al pastor Cáucaso, de ahí el nombre del monte —lugar donde también tienen lugar varias metamorfosis (*Fluu.* 5.3-4: Crono en cocodrilo huyendo en la Gigantomaquia, εἰς κροκόδειλον μεταμορφωθεῖς, o la planta Prometeica) —, concedido por Zeus: τὸ δὲ ὄρος εἰς τιμὴν τοῦ ποιμένος Καύκασος μετωνομάσθη. En *Fluu.* 6.4 (*Mor.* 1153D-E) se relata el origen del monte galo Lúgduno, a raíz de la interpretación de un augurio

sobre la fundación de la ciudad homónima (μετωνομάσθη δὲ δι' αἰτίαν τοιαύτην; προσηγόρευσεν). *Fluu.* 7.5 (*Mor.* 1154C-D) refiere el origen del monte Tmolo (τὸ ὄρος ἀπ' αὐτοῦ μετωνόμασεν), cerca del río Pactolo. Tmolo, hijo de Ares y Teógone, violó a una doncella en el templo de Ártemis (πλεονεκτούμενος ὑπὸ τοῦ ἔρωτος ἐπεδίωκεν αὐτὴν βιάσασθαι βουλόμενος). Ella se suicida colgándose (ἢ δὲ ἀθυμία συσχεθεῖσα βρόχῳ τὸν βίον περιέγραψεν) y la diosa mandó un toro contra Tmolo para que Tmolo muriera: καὶ εἰς σκόλοπας κατενεχθεῖς μετὰ βασάνων ἔθανεν. El monte Mieno (*Fluu.* 8.3 [*Mor.* 1151E-F]), junto al río etolio Licormas, se llama así por Mieno, un joven que quiso evitar que su madrastra cometiera adulterio con él (ὑπὸ τῆς μητρυῖας φιλούμενος). Sin embargo, su celoso padre intentó asesinarlo (ὁ ζηλωτῆς τῆς γυναικὸς συσχηματισθεῖς), pero el joven se arrojó por el monte (κατεκρήμνισεν ἑαυτόν). Por voluntad de los dioses, como dice expresamente el texto griego (κατὰ πρόνοιαν θεῶν), el monte se llama Mieno: τὸ δ' ὄρος κατὰ πρόνοιαν θεῶν ἀπ' αὐτοῦ Μύηνον μετωνομάσθη. En *Fluu.* 9.4 (*Mor.* 1155E) describe el origen del afamado monte Sípilo. El personaje mítico legendario Sípilo, tras matar a su madre de forma inconsciente (μητροκτονήσας κατ' ἄγνοιαν), se suicida ahorcándose en un monte (βρόχῳ τὸν βίον περιέγραψεν) ya que no puede soportar el dolor (διὰ λύπης ὑπερβολήν). Son de nuevo los dioses quienes conceden el cambio de nombre del monte: τὸ δὲ ὄρος κατὰ πρόνοιαν θεῶν ἀπ' αὐτοῦ Σίπυλον ὠνομάσθη. La leyenda sobre el origen del monte Berecintio, cerca del río Marsias es muy escueta, pues solo se cuenta que Berecintio fue el primer sacerdote de Gea (*Fluu.* 10.4 [*Mor.* 1156C]). Sobre el origen del monte Baleneo (*Fluu.* 12.3 [*Mor.* 1157C-D]), a colación del río frigio Ságaris, una laguna en el texto no permite saber cuál sería el final de la historia. Esperaríamos, de todas formas, algún desenlace trágico, ya que Baleneo no encontraba a su padre Ganimedes, raptado a su vez por Zeus para ser el copero del Olimpo. *Fluu.* 13.3 (*Mor.* 1157E-F) refiere ahora cómo Ida perdió la razón en el santuario de Rea y Egistio, que había engendrado a los Dáctilos Ideos con ella, y de ahí que se llamara al monte Ida, junto al Escamandro: τὸ ὄρος Ἴδην μετωνόμασεν. *Fluu.* 16.3 (*Mor.* 1159E) narra la historia de Zeus y Arge, ninfa raptada por el Olímpico a causa de una pasión desenfrenada (δι' ἐρωτικὴν ἐπιθυμίαν) y de ahí el nombre del monte Árgilo, cerca del Nilo: ὃς ἀκμάσας εἰς τιμὴν τῆς μητρὸς τὸν λόφον Ἄργυλλον μετωνόμασεν. La historia erótico-trágica aparece de nuevo en *Fluu.* 17.3 (*Mor.* 1160C) puesto que la ninfa Taígete fue violada por Zeus (βιασάμενος ἔφθειρεν). Ella se suicidó ahorcándose en el monte Amicleo, luego llamado Taigeto en su honor: λύπη συσχεθεῖσα βρόχῳ τὸν βίον περιέγραψεν ἐν ἀκρωρείαις ὄρους Ἀμυκλαίου. El monte Apésanto en *Fluu.* 18.4 (*Mor.* 1161A-B) se conoce así por el pastor homónimo despedazado por el león de Selene. Fueron los dioses, de nuevo, quienes decidieron tributarle dicho honor: κατὰ δὲ θεῶν πρόνοιαν ὁ τόπος Ἀπέσαντος ἀπ' αὐτοῦ μετωνομάσθη. El monte Argio cambió su nombre

por Micenas debido al mugido de las Gorgonas tras no hallar a Perseo en *Fluu.* 18.6 (*Mor.* 1161C: μετωνόμασαν), o el monte Ateneo en honor a Atenea (*Fluu.* 18.12 [*Mor.* 1161E]: μετωνόμασεν). El origen del río Alfeo da pie a explicar el nombre del monte Cronio, ya que el titán se había establecido en el antes llamado Cturo tras la Gigantomaquia (*Fluu.* 19.3 [*Mor.* 1162C]: ὄν ἀπ’ αὐτοῦ Κρόνιον μετωνόμασεν). *Fluu.* 21.4 (*Mor.* 1163D-E) recuerda que Teutrante fue castigado por Ártemis por matar a un jabalí. A raíz de la historia el monte de Misia comenzó a llamarse Teutrante: Τεύθρας δὲ παρ’ ἐλπίδα τὴν ἀρχέτυπον μορφήν ἀναλαβὼν τὸ ὄρος μετωνόμασε Τεύθραντα. De nuevo, el ps.-Plutarco hace especial hincapié en el corte paradoxográfico del opúsculo en tanto que inserta en la leyenda la voz humana del propio jabalí. En *Fluu.* 24.3 (*Mor.* 1165E), a propósito del río Tigris, también el autor del opúsculo menciona otro monte por la leyenda del sátrapa de la región, a quien los dioses a causa de su piedad le concedieron un digno funeral: κατὰ δὲ πρόνοιαν θεῶν τὸ ὄρος ἀπ’ αὐτοῦ Μουσῶρον μετωνομάσθη.

A pesar de que el autor del tratado se apoya en el uso de las metonomasias en menor medida que en los relatos sobre los ríos, le concede así un mayor protagonismo a las leyendas sobre metamorfosis, descritas ahora explícitamente, como lo demuestra la propia terminología en *Fluu.* 2.3 (*Mor.* 1151A-B), 4.3 (*Mor.* 1152B), 11.3 (*Mor.* 1156F-1157A), 18.1 (*Mor.* 1160D-E), 18.4 (*Mor.* 1160A-B), 22.4 (*Mor.* 1164C), 23.4 (*Mor.* 1165A-B) y 25.4 (*Mor.* 1166C). Por lo tanto, las formas verbales μετωνομάσθη, μετωνόμασε, προσηγόρευσε, ὀνομάσθη dan paso a una terminología y construcciones sintácticas propias del microgénero de la metamorfosis: μεταμορφωθέντες (en dos ocasiones), ἐγένοντο, ἀφανῆς ἐγένετο, μετέβαλον (en tres ocasiones) o γεννηθέντα.

En *Fluu.* 2.3 (*Mor.* 1151A-B) el ps.-Plutarco aprovecha el relato del río Ismeno para referir también la historia del monte Citerón. Al modo de los eruditos helenísticos, el compilador incluye distintas versiones de la misma historia. Así, centrándonos solo en la interpretación mítica, tomada si confiamos en la veracidad de la cita de Hermesianacte de Chipre, se puede leer cómo Citerón es asesinado por su hermano Helicón por envidia. Helicón, después de matar a su padre, arroja a su hermano Citerón por el monte y luego se suicida en el mismo lugar. Sin embargo, los dioses se apiadaron (κατὰ δὲ θεῶν πρόνοιαν) de los dos hermanos y los metamorfosearon en montes homónimos (εἰς ὁμώνυμα ὄρη μεταμορφωθέντες ἐγένοντο), aunque como recuerdo de la impiedad de Helicón, los dioses decidieron que dicho monte sería la morada de las Erinias, mientras que el Citerón la de las Musas: [...] κατὰ δὲ θεῶν πρόνοιαν εἰς ὁμώνυμα ὄρη μεταμορφωθέντες ἐγένοντο Κιθαιρῶν μὲν διὰ τὴν ἀσέβειαν Ἐρινύων μυχός, Ἑλικῶν δὲ διὰ φιλοστοργίαν Μουσῶν ἐνδιαίτημα.

Los elementos principales que conforman la historia mítica son la estructura narrativa en sí misma, es decir, un crimen cometido en el ámbito familiar que es castigado por la divinidad. Así, el



criminal es castigado a través de la metamorfosis (Helicón), mientras que el personaje libre de culpa es bendecido (Citerón), paradójicamente a través de la misma metamorfosis que culpabiliza a su hermano. La metamorfosis, concedida desde el plano divino (κατὰ δὲ θεῶν πρόνοιαν), es crucial para entender el final etiológico, pues además de explicar la existencia, en este caso, de un monte, en el presente, explica también por qué el Citerón será, en el acervo mitológico grecolatino, el monte de las Musas, frente al Helicón. Hay que señalar igualmente que la estructura narrativa de crimen y castigo forma también parte del microgénero de la metamorfosis como se aprecia, por ejemplo, en las leyendas recogidas por Antonino Liberal, Partenio o, ya en época imperial, en Opiano de Anazarbo y Opiano Apamea (o ps.-Opiano), como receptor también de dicha tradición literaria. En cuanto a la forma, el ps.-Plutarco hace uso de la terminología propia de la forma microgenérica a través de la construcción sintáctica μεταμορφῶω —aquí en voz pasiva destacando en mayor medida la intervención de los dioses y en aoristo indicando la inmediatez de la transformación de los personajes— y el sintagma preposicional εἰς y acusativo: εἰς ὁμόνυμα ὄρη μεταμορφωθέντες.

El origen del nombre del monte Anatole ofrece la explicación del lugar de la salida del sol en *Fluu.* 4.3 (*Mor.* 1152B). El autor del opúsculo vuelve a la secuencia erótico-trágica en tanto que Helios, enamorado de la ninfa Anaxibia (εἰς ἐπιθυμίαν αὐτῆς ἐνέπεσεν), intenta violarla (βιάσασθαι βουλόμενος). Sin embargo, esta huye, se esconde en el bosque sagrado de Ártemis (ἐπὶ τὸ τῆς Ὀρθίας Ἀρτέμιδος τέμενος) y termina desapareciendo. Se puede inferir entonces que es la divinidad la que hace invisible a la joven, de manera que el contexto metamórfico del *aphanismós* se manifiesta asimismo a través de la propia lexicografía: ἀφανῆς ἐγένετο<sup>1064</sup>. Así, es el cambio en la naturaleza de la ninfa lo que propicia la tristeza (διὰ λύπης ὑπερβολήν), la marcha del dios (ἐκεῖθεν ἀνέτειλεν) y el correspondiente *aition*, a saber, el nombre del monte: οἱ δὲ ἐγγώριοι τὴν ἀκρόρειαν Ανατολήν μετωνόμασαν ἀπὸ τοῦ συγκυρήματος. Esta secuencia narrativa, como afirma De Lazzer, recuerda al famoso episodio de Apolo y Dafne que concluye con la metamorfosis de la ninfa, mientras que aquí “abbiamo una prodigiosa sparizione (aphanismos)” del cuerpo de Anaxibia. Así, de acuerdo con De Lazzer, la desaparición de la joven es la solución metamórfica que se aporta tras el conflicto, porque muestra cómo se sustituye la muerte por la transformación del personaje<sup>1065</sup>. En *Fluu.* 11.3 (*Mor.* 1156F-1157A) el contexto metamórfico procede ahora del castigo de los hermanos

---

<sup>1064</sup> Recurrente en la descripción de metamorfosis desde la epopeya homérica y la literatura helenística hasta, como se ejemplifica aquí, el período imperial.

<sup>1065</sup> De Lazzer, 2003, p. 221, n. 40.

Ródope y Hemo, que cometen dos faltas, primero incesto y después *hybris*<sup>1066</sup>. Ambos se enamoran (εις ἐπιθυμίαν ἀλλήλων) y osan compararse a la pareja olímpica: Zeus y Hera. Él llama a Ródope Hera (ὁ μὲν αὐτὴν Ἥραν προσηγόρευσεν), mientras que ella llama a su hermano Zeus (ἡ δὲ τὸν ἀγαπώμενον Δία). Por ello los dioses, sintiéndose ultrajados (ἀτιμούμενοι), deciden castigar a través de las respectivas metamorfosis a los dos hermanos, convirtiéndolos en los montes homónimos: εἰς ὁμώνυμα ὄρη μετέβαλον ἀμφοτέρους. Cerca del río Ínaco (*Fluu.* 18.4 [*Mor.* 1161A-B]), se encuentra el monte Apésanto, en el que tiene lugar un proceso metamórfico con implicación divina. El ps.-Plutarco refiere cómo la diosa Selene, instigada por Hera, convierte un cesto lleno de espuma en un león (ἐξ ἧς γεννηθέντα λέοντα μέγιστον). Se dice expresamente que dicha conversión se realiza a través de los ἐπωδαῖς ... μάγοις, es decir, encantamientos mágicos de Selene. Habría de señalarse que la idea de los encantamientos o hechizos mágicos dentro del contexto de la metamorfosis podría tener ciertas analogías con otros autores helenísticos como, por ejemplo, el uso de la varita mágica o caduceo por parte de Hermes o Ártemis, la importancia del número 3, las triples invocaciones a dioses o demonios e incluso la aparición de divinidades infernales como Hécate en algunos de los episodios recopilados por Antonino Liberal en su obra, con evidentes antecedentes helenísticos, o bien el caso del poder transformador de Medea e incluso Orfeo en las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas<sup>1067</sup>.

En lo que respecta por otra parte a la terminología, el autor del opúsculo recurre de nuevo a γεννηθέντα (ἐξ ἧς γεννηθέντα λέοντα μέγιστον), como en la descripción de la transformación de la sangre de Marsias en el río homónimo. En el mismo pasaje *Fluu.* 18.1 (*Mor.* 1160D-E) se puede inferir además una metamorfosis conjeturable en la explicación que se ofrece para el origen del río Ínaco. El ps.-Plutarco relata cómo un pastor vio en el monte Coquigio a Zeus y Hera manteniendo relaciones sexuales, lo que provoca la locura y suicidio de dicho pastor Carmanor. Es precisamente el nombre de dicho monte, Κοκκυγίω, lo que puede hacer referencia a la metamorfosis de Zeus en κόκκυξ (cucu), puesto que ambos términos proceden de la misma base terminológica. La leyenda refiere cómo el Olímpico engaña a Hera transformándose en dicho animal para seducirla<sup>1068</sup>.

<sup>1066</sup> De Lazzer (2003, p. 232, n. 101) destaca que el incesto entre hermanos, a modo de *hybris*, es “sempre severamente punita”, como ocurre también en los episodios mitológicos de Leucipo en Parth. 10 o incluso en el celeberrimo episodio de Bíblide y Cauno en Parth. 11, Con. 2 o Ant.Lib. 30. No siempre el castigo por incesto entre hermanos implica la metamorfosis de los personajes o de alguno de los personajes, pero sí es un elemento recurrente en este tipo de estructuras narrativas en las que los castigos divinos se llevan a cabo a través de las transformaciones de los personajes.

<sup>1067</sup> De hecho, De Lazzer (2003, p. 242, n. 153) destaca la relación de episodio de Heracles y el león de Nemea debido a la situación geográfica del monte Apésanto. La diosa Selene se encuentra aquí asociada a dos divinidades, a saber, Ártemis como señora de las bestias por la inclusión del león, pero especialmente, como señala el estudioso italiano, Hécate como figura nocturna representativa de la magia negra. Esta asociación viene dada por la fórmula mágica empleada en el pasaje, ἐπωδαῖς ... μάγοις (cf. *Od.* 9.457-458), y la posterior conversión de la espuma en dicho animal salvaje.

<sup>1068</sup> Cf. Aristocles, *Test.* 2 Gallé, *ap. Sch. Theoc.* 15.64.

Aprovecha de nuevo el autor del opúsculo una nueva ubicación geográfica, en esta ocasión, la del río Aqueloo en Etolia (*Fluu.* 22.4 [*Mor.* 1164C]) para explicar la procedencia del nombre del famoso monte Calidón. Refiere así que el personaje mítico de Calidón, hijo de Ares y Astínome, fue castigado por Ártemis tras contemplar por error el baño de la diosa (κατ' ἄγνοιαν λουομένην ἰδὼν Ἄρτεμιν), como ya le ocurrió a otros como Acteón (*Apollod.* 3.173-255 o Calímaco en su quinto himno vv. 108-115) o Sipretes (*Ant.Lib.* 17) y también a Tiresias, pero este tras ver a Palas Atenea de nuevo en el quinto himno de la colección de Calímaco<sup>1069</sup>. La cuestión es que la falta contra la divinidad propicia el castigo en forma de metamorfosis del joven. La transformación en este caso es una petrificación (τὴν μορφήν τοῦ σώματος μετέβαλεν εἰς πέτραν), de ahí la formación del monte al que los dioses llamarán Calidón en honor al joven metamorfoseado (κατὰ δὲ πρόνοιαν θεῶν)<sup>1070</sup>.

*Fluu.* 23.4 (*Mor.* 1165A-B) refiere la leyenda del monte Diorfo en Armenia. El ps.-Plutarco relata aquí cómo Diorfo, nacido del dios persa Mitra, osó (*hybris*) competir en un certamen de fuerza contra el propio dios Ares (εἰς ἄμιλλαν ἀρετῆς τὸν Ἄρη προκαλεσάμενος). Sin embargo, termina muriendo (ἀνηρέθη), inferimos que a manos del propio dios, aunque gracias a la intervención divina (κατὰ πρόνοιαν θεῶν) su cuerpo fue metamorfoseado en el monte homónimo (εἰς ὁμώνυμον ὄρος μετεμορφώθη)<sup>1071</sup>. En *Fluu.* 25.4 (*Mor.* 1166C) el contexto metamórfico es igualmente evidente tanto por el contenido temático como por la terminología del pasaje. Junto al río Indo en la India se alza el monte Lileo, que toma su nombre del pastor Lileo transformado, a modo de agradecimiento, por la diosa Selene<sup>1072</sup>. Este pastor veneraba con especial interés a Selene (μόνην σεβόμενος τὴν Σελήνην), por lo que los demás dioses decidieron castigarlo por descuidar sus respectivos cultos: βαρέως δὲ οἱ λοιποὶ θεοὶ ἀτιμίαν φέροντες. Mandaron dos leones ingentes (ἔπεμψαν αὐτῷ δύο λέοντας) para que lo asesinaran, pero tras su muerte Selene quiso transformar su cuerpo en el monte homónimo: Σελήνη δὲ τὸν εὐεργέτην μετέβαλεν εἰς ὁμώνυμον ὄρος.

---

<sup>1069</sup> *Vid. supra* III 2.5.2.

<sup>1070</sup> Mantiene entonces el ps.-Plutarco la metamorfosis como castigo divino tras contemplar a las diosas desnudas, es decir, sigue el mismo patrón o secuencia narrativa que el mito de Acteón por ejemplo aunque, como dice De Lazzer, sigue manteniendo la leyenda en Etolia como Acteón en Beocia. Además, pone de manifiesto que el ps.-Plutarco puede seguir incluso la versión helenística o la referencia de Nicandro de Colofón cuando en sus *Αἰτωλικά* hace alusión al mito de Acteón (2003, p. 254, n. 206).

<sup>1071</sup> Como pone de manifiesto De Lazzer, la metamorfosis de Diorfo está estrechamente relacionada con su propio nacimiento, ya que el ps.-Plutarco refiere que Diorfo nace del semen de Mitra que fecunda precisamente una roca (2003, p. 258, n. 216).

<sup>1072</sup> Se trata de una mención inédita por parte del ps.-Plutarco. Como refiere De Lazzer (2003, p. 263, n. 240) solo se encuentran dos referencias al nombre de Lileo: uno es el nombre de un noble persa (*A. Pers.* v. 308 y v. 969) y otro es un río de Bitina (*Plin. HN* 5.43; 149). De hecho, el mito puede ser una invención propia del ps.-Plutarco pero con gran base en la mitología anterior en tanto que la estructura narrativa se asemeja sobremedida al episodio mítico de Hipólito, que veneraba solo a Ártemis. Ambos personajes son castigados por *hybris*. En el caso de Hipólito, el joven es castigado por Afrodita, mientras que Lileo es castigado por los demás dioses que envían dos leones para que acaben con su vida. Sin embargo, el final del mito es bien diferente pues el cuerpo yacente de Lileo es metamorfoseado en el monte homónimo por la diosa Selene. En este caso la metamorfosis no es el castigo, sino el premio por la fidelidad del pastor.

En lo que respecta a las plantas, otra de las temáticas secundarias del opúsculo *De fluiis*, también se han de subrayar dos relatos en los que el ps.-Plutarco vuelve a introducir la metamorfosis, ahora fitológica, que antecede al final etiológico, esto es, el origen de la cítara (*Fluu.* 3.4 [*Mor.* 1151E-F]) y del Prometeico (*Fluu.* 5.4 [*Mor.* 1153B]). De hecho, estas transformaciones fitológicas están enmarcadas dentro de otras leyendas de metamorfosis lo que implica que es precisamente la metamorfosis el componente central y esencial de sendos pasajes. En *Fluu.* 3.4 (*Mor.* 1151E-F) se describen hasta tres procesos metamórficos, la catasterización de la lira de Orfeo (ἡ δὲ λύρα κατηστερίσθη) por mediación de Apolo (κατὰ προαίρεσιν Ἀπόλλωνος) que concede el respectivo *aition*, es decir, la estrella que corresponde actualmente a Vega; la transformación de la cabeza de Orfeo, muerto a manos de las Ménades, en una serpiente (εἰς δράκοντα μετέβαλεν τὴν μορφήν τοῦ σώματος)<sup>1073</sup>, también por mediación de los dioses (κατὰ πρόνοιαν θεῶν), y por último la creación de la planta cítara (ἀνεφάνη βοτάνη κιθάρα καλουμένη) a partir de la sangre de Orfeo (ἐκ δὲ τοῦ ρεύσαντος αἵματος), referencia que no se encuentra en ninguna otra fuente. Sobre la catasterización, De Lazzer sostiene que “è un caso interessante, e del tutto raro del *De Fluiis*, di catasterizzazione, che rinde conto della ancora oggi nota costellazione della Lira”<sup>1074</sup>.

La explicación del nombre del monte Caucasio en Escitia da pie a la inclusión de la metamorfosis zoológica de Crono pues forma parte del contexto general del conjunto etiológico del pasaje. Refiere así el ps.-Plutarco que Crono durante la Gigantomaquia se refugia en el monte que era entonces conocido como Lecho de Bóreas (Βορέου Κοίτης) y se transforma en un cocodrilo (εἰς κροκόδειλον μεταμορφωθείς). Se trata entonces de la única metamorfosis en todo el tratado a la que no se le añade un final etiológico. Hay que señalar igualmente que las reminiscencias de este episodio con la huida de los dioses durante la Tifonomaquia son evidentes como refiere también Apolodoro (1.41.3) y Antonino Liberal (28.3). La innovación mítica del ps.-Plutarco en este relato mitográfico se basa en la mención de Crono y su metamorfosis en cocodrilo, además de sustituir el enfrentamiento del mito de sucesión pues sitúa el episodio durante la Gigantomaquia. Sobre el Prometeico (5.4 [*Mor.* 1153B]) en el mismo pasaje, solo se cuenta que en el Cáucaso brota dicha planta y que la propia Medea recurre a esta para llevar a cabo sus hechizos y ayudar así a Jasón en las pruebas casi imposibles impuestas por Eetes en la Cólquide. Sin embargo, el autor del opúsculo evita cualquier mención a la conversión de la sangre de Prometeo, a diferencia de la *narratio*

<sup>1073</sup> Esta metamorfosis de la cabeza de Orfeo tampoco se encuentra en ningún otro autor, aunque bien es cierto que Fanocles refiere cómo le cortaron la cabeza al héroe y la arrojaron al mar tracio (fig. 1 Gallé) y, a partir de este, *Ou. Met.* 11.50-51 y *Verg. G.* 4.523, describen que solo fue la cabeza de Orfeo y no todo el cuerpo lo que arrojaron al río Hebro las ménades que destrozaron su cuerpo.

<sup>1074</sup> Cf. *Arat.* 269; *Eratosth. Cat.* 24; *Hyg. Astr.* 2.7.1. Se le atribuye a Eratóstenes la ubicación de Orfeo en el monte Pangeo en Tracia, “ma non fa cenno alla testa mutata in serpente” (De Lazzer, 2003).

argonáutica de Apolonio de Rodas (3.845-866) en la que en forma de *excursus* digresivo se narra el proceso metamórfico con el correspondiente final etiológico<sup>1075</sup>.

Resulta interesante también el hecho de que al menos en tres ocasiones en el *De fluviis* los animales toman voz humana. En *Fluu.* 1.4 (*Mor.* 1150B-C) es un elefante quien poseído por la divinidad, de acuerdo con el texto griego (οἰστροπλήξ γενόμενος), se dirige al rey indio Poro para aconsejarle que no se enfrente a Alejandro y facilite su acceso a la región, de ahí que el monte cambiase su nombre al monte Elefante. A pesar de que se trataría de un contexto metamórfico poco convencional, no podemos pasar por alto el hecho de que este elefante estaba poseído (οἰστροπλήξ γενόμενος), por lo que podemos inferir que alguna divinidad está mediando en el evento para dotar de capacidad locutiva al animal (ἄνθρωπινη φωνῆ χρησάμενος). A esto habríamos de añadir el adverbio αἰφνιδίως que indica cómo aparece de repente el elefante para dirigirse al rey Poro. Un contexto similar se puede leer igualmente en *Fluu.* 14.4 (*Mor.* 1158D-E) cuando el carnero dorado de Frixo, mientras huían hacia la Cólquide, pone en aviso al propio Frixo de que iban a ser atacados. De nuevo, se infiere a partir del contexto narrativo que es un agente divino externo quien dota al animal de capacidad locutiva (ἄνθρωπινη φωνῆ χρησάμενος), como también parece ocurrir en *Fluu.* 21.4 (*Mor.* 1163D) cuando un jabalí, antes de ser cazado, se resguarda en el templo de Ártemis (εἰς τὸ τῆς Ὀρθωσίας Ἀρτέμιδος ἱερόν) y suplica a su cazador que no lo mate. De hecho, el contexto metamórfico-paradoxográfico no solo parece evidenciarse por la capacidad locutiva del jabalí (ἄνθρωπινη φωνῆ χρησάμενος), quizá dotado de voz humana por la propia Ártemis a la que acude en auxilio (ικέτης), sino porque, como refiere el ps.-Plutarco es la propia divinidad quien torna la naturaleza del animal muerto y lo resucita (ἀνεζωπύρησεν). Todas estas referencias mitológicas son evocadores, por ejemplo, de la capacidad locutiva del carnero de Frixo o de la nave Argo en las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas, pues dicha nave estaba construida con madera divina de Dodona, consagrada a Zeus y es, de hecho, la propia hija de este, Atenea, quien se encarga de la construcción del navío o, en otra ocasión, la risa y alegría de los árboles y riberas dotadas de características humana a través de la melodía divina del héroe tracio Orfeo<sup>1076</sup>.

En las veinticinco entradas que conforman entonces el tratado *Περὶ ποταμῶν* del ps.-Plutarco aparecen más de una veintena de pasajes metamórficos entrelazados en las historias de las metonomasias de los distintos ríos de Grecia, la India, Egipto u otras zonas de Europa, lo que evidencia el papel principal del microgénero en el opúsculo, lejos de ser un simple ornamento

---

<sup>1075</sup> Sobre el poder transformador de Medea, véase el apartado III 4.3 de esta misma Tesis.

<sup>1076</sup> Para más detalles, véase también el apartado III 4.3 de esta Tesis.

literario<sup>1077</sup>. Incluso se insertan todos los tipos de procesos metamórficos categorizados ya desde el período helenístico como petrificaciones, metamorfosis fitológicas y zoológicas, *aphanismoi* en contextos metamórficos, modificaciones de parajes naturales o castasterizaciones. Pero además todas estas transformaciones de los distintos personajes mítico-legendarios, seres divinos, mortales, objetos o lugares de la naturaleza se encuentran insertas dentro de estructuras narrativas, de nuevo, bien recogidas en la tradición metamórfica anterior: necesidad de un dios o diosa (huir, esconderse o satisfacer deseos sexuales), castigos de la divinidad por adulterio, asesinato o incesto, sacrificios dentro de un contexto ritual, suicidios en contextos erótico-trágicos o salvaciones y premios también a partir de la mediación divina. La metamorfosis funciona aquí, dentro de la secuencia narrativa, como un elemento constitutivo clave que propicia el final etiológico de la amplia mayoría de los fragmentos seleccionados. Cabe destacar asimismo otros muchos otros componentes míticos procedentes del microgénero de la metamorfosis como la aparición, mediación e intervención de la divinidad en los procesos metamórficos, el motivo del *aphanismós* o el instrumento, en algunos casos, con los que se ejecuta u opera la transformación (e. g. la mano, el cetro o varita mágica del dios). Sobre el modo de introducción de la metamorfosis, estas se insertan bien de forma implícita, explícita y conjeturable por el contexto mítico en cuestión, al modo de la poesía de metamorfosis de la época helenística. En cuanto a la forma y estilo, al modo de los relatos partenianos o de Antonino Liberal, las variantes míticas, el gusto por la *leptotes* y *apheleia*, la brevedad en la descripción de las metamorfosis, el uso del aoristo, la terminología propia del microgénero o la fusión, combinación o cruce de géneros y microgéneros literarios invitados, también de origen helenístico (metamorfosis, paraxodografía, etiología, elegía, mitografía, astrología, hechicería, fundaciones, geografía y (pseudo)historia) convierten al *De fluviis* como antes a los *Parallela minora* en uno de los principales receptores y transmisores de dicha tradición metamórfica.

---

<sup>1077</sup> Sobre las metonomasias, quizá no se debería englobar aquel relato en el que el personaje le cede su nombre simplemente al río o monte en cuestión dentro de la misma categoría que aquellos otros protagonistas míticos que se suicidan arrojándose al río o desde las peñas, lo que implica asimismo la pervivencia eterna del alma de dicho personaje dentro del río o en el propio monte, de ahí la cercanía entre la metonomasia y la metamorfosis vinculadas además por sendos caracteres etiológicos. Recordemos además que el propio Calímaco escribió un tratado en prosa llamado *Κτίσεις νήσων καὶ πόλεων καὶ μετονομασίαι* o, de acuerdo con la *Suda*, *Περὶ μετονομασίας ἰχθύων*, que parece estar relacionado con las *Ktiseis* del poeta rodio, ambos literatos alejandrinos cuyas obras conservadas están plagadas precisamente de temática metamórfica.

## 2. A note on Ps.-Oppian's *Cynegetica*: the *exemplum* of Phineus and Phaeton<sup>1078</sup>

If we take as a reference literary works focused entirely on metamorphic stories, such as Ovid's *Metamorphoses* or Antoninus Liberalis' *Μεταμορφώσεων Συναγωγή*, many of the transformations narrated in both works occur immediately after the crime committed by mortal characters (e. g. *Met.* 14.699 ff.; *Ant.Lib.* 6). The narrative sequence of these stories — crime, appearance of divinities and punishment in form of metamorphosis — fits perfectly into Didactic poetry and, in fact, it emerges in Oppian of Apamea's or Ps.-Oppian's *Cynegetica*. Thus, all the formal and thematic elements, that form part of metamorphic tales are present here, in particular, within the literary exegesis of Phaeton and Phineus (*Cyn.* 2.617-628). Not only the poet teaches readers some hunting issues in *Cynegetica*, but he also accompanies the *narratio* with didactic myths that evidence divine power and human vulnerability as well.

Hellenistic Literature and, by extension, Greek Literature of the Imperial Age, quoting Hunter, “invites ‘readings’ rather than ‘a reading’”<sup>1079</sup>. This idea fostered numerous studies on the different works of both periods from the most varied critical approaches. As it is well known, Hellenistic Literature represents a new way of making literature. It is, basically, a reflection of the different socio-cultural events that take place at this time in Greek History and Literature as well, such as the multiple discoveries beyond the Greek borders, owing to the expansion of Alexander's empire, or the advance in the scientific knowledge, whether in the field of medicine, astronomy or astrology, and geography, history, among others. Thus, it is at this precise moment when the genre of Didactic poetry finds the best way for its revival and development, due to the aforementioned popularisation of scientific knowledge in which the arguments of prose are transferred directly to poetry for further dissemination. But it is also true that Didactic poetry is a controversial type of Epic poetry because of its close relationship with the authentic scientific literature in prose. This was already reflected upon by Aristophanes himself who also considered this controversial issue on his *Ranae* (1030-1036) through one of his characters, the tragic poet Aeschylus that states that good poets have always been useful (v. 1031: ὡς ὠφέλιμοι τῶν ποιητῶν οἱ γενναῖοι γεγένηται). This means that the Greeks found in the verses of their poets teachings and guidance for their own lives.

However, the Epic and Didactic poetry disappeared in the 5th century B.C. and so the prose seized its didactic nature, usual in the Archaic poetry, for example, that of Hesiod in his *Works and*

---

<sup>1078</sup> De acuerdo con la normativa establecida en el programa de Doctorado, parte de la Tesis Doctoral debe estar redactada en otra lengua de la Unión Europea, de ahí que se haya decidido que, además de redactar las propias conclusiones en inglés, se presenten en esta Tesis otros dos capítulos en inglés en los que se estudia la recepción de la materia metamórfica de época helenística (IV 2 y IV 4).

<sup>1079</sup> Hunter, 1993, p. 7.

*Days*. And so it was not until the Hellenistic period that both literary genres coexisted, namely, prose manuals and didactic poems, as well. As clear examples, it should be highlighted the *Phaenomena* of Aratus, the *Catasterisms* of Ps.-Eratosthenes, the poetry of Nicander (e. g. *Θηριακά*, *Αλεξιφάρμακα* and two more lost poems on agriculture and another on metamorphosis, called *Ἐτεροιούμενα*) but also, in the Imperial era, it should be pointed out the poems of Oppian of Anazarbo (*Halieutica*) and Oppian of Apamea or Ps.-Oppian (*Cynegetica*).

Following the stylistic form of Didactic poetry, indicated by Hesiod in his *Works and Days*, didactic authors use poetry as a way of transferring philosophical thought with an ethical-didactic nature. What concerns us particularly here is precisely the ethical-didactic nature of this hexametrical poetry combined with the literary minor-genre of metamorphosis. It is worth stressing once again that metamorphosis is an element of composition that re-emerged to a great extent during the Hellenistic period and that it became actually a whole literary genre by itself, as already happened with the *aitia* or the paradoxography, at first by Greek authors and by Ovid, who brought the minor-genre to its maximum expression in Latin Literature. We could then consider that this genre began to be shaped in Hellenistic times, because the generic markers not only the thematic but also the formal ones supports this hypothesis. Metamorphosis will then enjoy great fascination in the Hellenistic world. In fact, it is possible to observe the preference for the inclusion of metamorphosis in Callimachus, Apollonius or the epigrammatists, as it is has been already noted in this Doctoral Thesis, but also in other important works entirely dedicated to this minor-genre, such as the *Metamorphoses* of Parthenius, the *Ἐτεροιούμενα* of Nicander, the *Ornithogony* of Boios, or —trusting the authenticity of citations— other lost collections such as that of Callisthenes, Antigonus or Theodorus.

Despite the taste for metamorphosis specially in Hellenistic poetry, if we focus now on Didactic poetry, there are authors who do not include too many of these mythical stories in their works, as Aratus himself. Despite it is true that many of the legends that form part of Aratus' *Phaenomena* come directly from catasterisms, the poet does not describe these metamorphoses within the poem and only on a few occasions we can hardly imply a slight reference to this sort of legendary stories<sup>1080</sup>. Quite the opposite happens, for example, within the didactic poet Nicander, specially in his *Ἐτεροιούμενα*, a composition that, even though forms part of the metamorphic

---

<sup>1080</sup> It does not imply either that the minor-genre of metamorphosis is not important within Aratus' poem, since it at the base of the astrological tales. However, the way of presenting or maybe the intention of not mentioning the corporeal changes of the mythological characters responds to other particular aims.



genre, the following narrative sequence, crime, appearance of divinities and punishment in form of metamorphoses is, at the very least, recurrent<sup>1081</sup>.

We can then read in Ἐτεροιούμενα the story of Cragaleus (Ant.Lib. 4), who affirms that the city of Ambracia does not belong to Apollo, but to Heracles, which makes the god angry and Cragaleus ends up petrified (hybris); the case of the daughters of Minyas (Ant.Lib. 10) who did not honor Dionysus properly, so the god metamorphoses himself into different animals, terrorises the young women and punishes them through the conversion of the women into different animals (non-pertinent rituals)<sup>1082</sup>; the same happens in some other tales: that of Cerambus (Ant.Lib. 22) since he insulted the nymphs so they transformed Cerambus into a scarab, Battus's petrification after betraying Hermes (Ant.Lib. 23), Ascalabus's metamorphosis into a gecko after laughing at Demeter's desperate way of drinking (Ant.Lib. 24), Galanthis' transformation into a weasel because she helped Alcmene during Heracles' labour (Ant.Lib. 29). It should be also mentioned the Mesapians' story since they thought that they were superior to the nymphs and challenged them to a competition and afterwards the nymphs turned them into trees (Ant.Lib. 31) or the story of Leto and some herdsmen (Ant.Lib. 35), in which it is said that some herdsmen expelled the goddess Leto from a fountain after giving birth to the twin gods, Apollo and Artemis. It was an impious and arrogant act (hybris) and so the goddess decides to punish the herdsmen by transforming them into frogs. And finally Pandareus' legend (Ant.Lib. 36) that relates how Pandareus steals Zeus' dog that guarded his sanctuary in Crete and so Pandareus is petrified by the god<sup>1083</sup>.

---

<sup>1081</sup> In fact, the work that preserves these stories in Nicander's Ἐτεροιούμενα, the collection of metamorphoses by Antoninus Liberalis, is replete with the narrative sequence crime, appearance of the divinity and punishment in form of metamorphosis, as it appears in more than a dozen stories, and at least nine of these stories are taken from Nicander's metamorphic work, if the manchettes are to be given validity. Thus, both Antoninus' work, in Greek, and Ovid's *Metamorphoses*, in Latin, are, in short, two compositions that became the recipients of the enormous production of literature on metamorphosis that became known throughout the Hellenistic period. Hence the importance of keeping them as a reference for this analysis.

<sup>1082</sup> The narrative sequence is evident here not only from the elements offered by Antoninus Liberalis, but also from the similarity with the mythical version offered by some other authors. The sequence crime of the Minyadae, the appearance of the divinity (Dionysus and his prodigies) and punishment in form of metamorphosis (avian transformation) is repeated in Aelianus, Ovid and Plutarch, except for the metamorphosis in the latter case. This passage is interesting, to say the least, for the conception of the minor-genre insofar as it repeats narrative components present in other metamorphic legends. Thus, we should point to the crime committed by mortals, here the daughters of Minyas, the appearance of divinity, here evident through the prodigies that precede the metamorphosis and which function as warning signs, the wrath of the god that brings punishment in the form of irreversible metamorphosis. Despite the differences in the various versions of the legend, the crime, the prodigies (whether the metamorphosis of the god himself or the appearance of wine, honey, milk or plants, related to Dionysus' rituals), the metamorphosis of the god himself and the metamorphoses of the young girls are maintained. Plutarch is the only one who does not retain the metamorphic element in his *narratio*. Furthermore, this is actually reminiscent of other passages in Greek mythology such as the episode of Dionysus and the pirates in the *Homeric Hymn to Dionysus* (7.2-4; 7.334-342) who also metamorphoses and performs a series of prodigies to warn the pirates or the goddess Demeter, now in Callimachus' collection, when she is the one who transforms herself into Nicippe to try to warn Erysichthon. For a detailed analysis, cf. Bernabé (2014, pp. 1-13).

<sup>1083</sup> This narrative sequence is also recurrent in another literary work about metamorphosis: Boios' *Ornithogonia* (e. g. Ant. Lib. 19, 20, 21).

But, moreover, in Ovid's Latin literature, even though his *Metamorphoses* are not didactic poetry *sensu stricto*, this same narrative structure, crime, appearance of the divinity and punishment in form of metamorphosis, reappears on several occasions. Particularly noteworthy are Anaxarete's (*Met.* 14.699 ff.) and Arachne's stories (*Met.* 6.45 ff.). The former, Anaxarete, was petrified by Aphrodite herself after she arrogantly spurned the love of the young Iphis. Arachne, for her part, dared to compare herself with Athena, hence their artistic competition. Athena's anger, after seeing Arachne's extremely high weaving capacity, which approached or even surpassed that of the goddess herself, triggered the final tragedy: Arachne's suicide attempt and the subsequent zoological metamorphosis, executed by Athena. In sum, in both poems, Nicander's *Ἐτεροιούμενα* and Ovid's *Metamorphoses*, the crimes that precede the metamorphoses of the mortal characters are diverse (e. g. perjury, theft, sacrilege, hybris, rituals not carried out properly, envy or jealousy), but also the gods who punish these mortals are diverse, either Olympian gods, Titans or minor divinities.

This narrative sequence, crime, appearance of divinity and punishment in form of metamorphosis, with an evident ethical-didactic nature, will have some impact on later Greco-Latin literature, as exemplified in Oppian of Anazarbus' *Halieutica* and in the work on hunting attributed to Oppian of Apamea (Ps.-Oppian), *Cynegetica*. In the *Halieutica*, the poet of Anazarbus makes use on some occasions of carefully selected metamorphic myths, according to the context of the passage in which these legends are inserted: the description of dolphins for Dionysus and pirates or fishermen's bait for Smyrna and Mint. He chooses so the legend of the pirates (*H.* 1.650-651), of Smyrna (*H.* 3.398-408) and the story of nymph Mint (*H.* 3.485-498), who undergo zoological and metamorphoses and transformation into plants as divine punishments. Thus, Oppian's explanation of the human origin of the dolphins evokes the punishment in form of metamorphosis imposed by Dionysus on the pirates who tried to tie him up and sell the god as a slave (1.649-653). Smyrna's punishment comes, as Oppian's version suggests, from the incest that provokes Aphrodite's anger (v. 405: *χολωσαμένης Ἀφροδίτης*) and, from there, the metamorphosis of the heroine (v. 406): *μιν καὶ δένδρον ἐπόνυμον ἐρρίζωσεν*. As for Mint, the nymph jealous of the marriage between Hades and Persephone, she ends up being trampled by the goddess Demeter (3.491: [...] *μνήσασα / Δημήτηρ ἀμάθουεν ἐπεμβαίνουσα πεδίλοις*) which gives rise to the phytological transformation (v. 497): *ποίη δ' οὐτιδανὴ καὶ ἐπόνυμος ἔκθορε γαίης*. The poet takes the opportunity to insert Smyrna's metamorphosis about the bait made of carob, wine and myrrh and Mint's metamorphosis about the bait made of flour, milk and mint. These legends also fit perfectly into the thematic content of the poem and function as aetiological digressive elements within the *narratio*.

In spite of the coinciding elements between the *Halieutica* and the *Cynegetica*, there are also some other relevant differences. This is the case of a greater incidence of digressive material and metamorphic myths in the *Cynegetica* that, according to Bartley, is not as popular within the *Halieutica* as in the didactic poem about hunting<sup>1084</sup>. We do not only refer here to the inclusion of metamorphosis, but to the careful selection of those myths that follow the narrative structure of crime and divine punishment in form of transformations, which evinces the ethical-didactic nature of the passages as happens in the *Cynegetica* with the episode of Phaethon and Phineus (*C.* 2.617-628), that of Cronus and the Curetes (*C.* 3.7-19)<sup>1085</sup> and that of Pentheus and Dionysus (*C.* 4.301-307)<sup>1086</sup>.

Regarding the episode of the Titan Phaethon and Phineus<sup>1087</sup>, it should be noted that it is a mythological digression enclosed in a part of the discourse devoted to small animals, which also consists of two mythological episodes: Phaethon's anger against Phineus and Phineus' transformation into the first specimen of the moles. The passage 2.612-628 pretends to relate the origin of this species (v. 612: ἀσπαλάκων αὐτόχθονα φῦλα) and also to explain why they eat grass (v. 613: ποιοφάγων) and why they are blind (v. 613: ἀλαῶν):

Οὐ μὲν θῆν οὐδ' ἀσπαλάκων αὐτόχθονα φῦλα  
 ποιοφάγων, ἀλαῶν, μέλπειν ἐθέλουσιν αἰοδαί,  
 εἰ καὶ βάξις ἀπιστος ἐπ' ἀνθρώπους ἐπέρησεν,  
 ἀσπάλακας βασιλῆος ἀφ' αἵματος εὐχετάασθαι·  
 Φινεΐ, τὸν ῥ' ἀτίτηλε κλυτὴ Θρηΐσσα κολώνη ...  
 Φινεΐ γάρ ποτε δὴ Φαέθων ἐκοτέσσατο Τιτάν,  
 μαντιπόλου Φοῖβοιο χολωσάμενος περὶ νίκης,  
 καὶ οἱ φέγγος ἄμερσεν, ἀναιδέα φῦλα δ' ἔπεμψεν

<sup>1084</sup> Bartley, 2003, p. 75.

<sup>1085</sup> Cronus punishes the Curetes, protectors of Zeus, into lions (3.14): καὶ θῆρας ποίησεν ἀμειψάμενος Κουρήτας.

<sup>1086</sup> Silva Sánchez states that the fourth book of the *Cynegetica* contains a long aetiological digression (vv. 233-315) on the origin of panthers and their fondness for wine. And so the poems says that these animals come from the metamorphoses of Dionysus' maenads, who accompanied the god and hence their devotion to wine as well. Silva Sánchez argues that the climax of the excursus is the confrontation between the god and Pentheus and the metamorphoses described in the passage (2020, p. 164). Pentheus attempts to put Dionysus in chains (v. 291 ff.), hence the request of the women who begged the god to convert the foolish Pentheus (vv. 304-305: θεὸς δὲ παρὰ σκοπιῆσι, πυρίσπορε, Πενθέα ταῦρον, / ταῦρον μὲν Πενθῆα δυσώνυμον) into a bull and to convert them into wild beasts (vv. 305-306: [...] ἄμμε δὲ θῆρας / ὠμοβόρους, ὀλοοῖσι κορυσσομένης ὀνύχεσσιν) in order to devour the Theban king (v. 307: ὄφρα μιν, ὦ Διόνυσε, διὰ στόμα δαιτρεύσωμεν). And so Dionysus performs the metamorphic wonders (vv. 309-315): Πενθέα μὲν δὴ ταῦρον ἐδείξατο φοίνιον ὄμμα, / αὐχένα τ' ἠώρησε, κέρασ τ' ἀνέτειλε μετώπου· / ταῖσι δὲ γλαυκιώωσαν ἐθήκατο θηρὸς ὀπωπῆν, / καὶ γέννας θώρηξε, κατέγραψεν δ' ἐπὶ νότου / ῥινὸν ὅπως νεβροῖσι, καὶ ἄγρια θήκατο φῦλα. / Αἰ δὲ θεοῦ βουλήσιν ἀμειψάμεναι χροά καλόν, / πορδάλιες Πενθῆα παρὰ σκοπέλοισι δάσαντο. Bartley notes that the repetition of verses 304 and 305 is intended to focus all attention on the transformation of Pentheus and the women, which is repeated again in verse 409 (2003, p. 146). Moreover, the three aorists in verses 309-310 “depict swift progression of the transformation, and despite the brevity of the description gives a much clearer picture of the transformation than the similarly brief description of the transformation of king Phineus at 2.626-7” (2003, p. 147). It would be also relevant to mention that Dionysus is again involved in another metamorphic process: the resurrection of the torn rams (*C.* 4.280-283).

<sup>1087</sup> It is important to stress here that, as Silva Sánchez also affirmed in his paper “Εὐμενέοι Τιτάν Φαέθων καὶ Φοῖβος Ἀπόλλων (Opp., *C.* 1.9). Poesía, religión y poder en los *Cynegetica* del Pseudo Opiano” (2022) presented in the VII Jornadas Científicas Internacionales sobre Literatura Helenística «Poesía e historia: estudios sobre las inserciones temáticas» (Cádiz, November 15-17), Phaethon is an epithet of Helios, who is also considered one of the Titans since he is the son of Hyperion and Tea.

Ἄρπυϊας, πτερόεντα παρέστια πικρὰ γένεθλα.  
 Ἄλλ' ἐπεὶ οὖν περόωντο μετὰ χρύσειον ἄεθλον,  
 Ἀργώης ἐπὶ νηὸς Ἴησονι συμπονέοντες  
 παῖδε Βορειογενῆ Ζήτης Κάλαϊς τε κλεεννώ,  
 οἰκτεῖραντε γέροντα κατέκτειναν τότε φῦλα,  
 καὶ γλυκερὴν μελέοισι δόσαν στομάτεσσιν ἐδητύν.  
 Ἄλλ' οὐδ' ὥς Φαέθων χόλον εὔνασεν, ἀλλὰ μιν αἶψα  
 ἀσπαλάκων ποίησε γένος μὴ πρόσθεν ἐόντων·  
 τοῦνεκα νῦν ἀλαόν τε μένει καὶ λάβρον ἐδωδαῖς<sup>1088</sup>.

Thus, the poet relates, through the mythical story, the origin (v. 612: ἀσπαλάκων αὐτόχθονα φῦλα) and characteristics of moles (v. 613: ποιοφάγων), with a special emphasis on their blindness (v. 613: ἀλαῶν). It is said that there is a βάξις ἄπιστος (v. 614), a paradoxographic indicator that precedes the metamorphic context, that refers the origin of these animals, namely, that they were born from the blood of king Phineus (v. 615: ἀσπάλακας βασιλῆος ἀφ' αἵματος εὐχετάασθαι). It is the first metamorphic reference of the passage, since it clearly suggests the origin of this species. This allows us to consider the structural importance of the metamorphosis within the text, far from being considered just a simple mythological ornament. The narrative sequence again evidences a crime committed by a mortal, in this case, Phineus. According to the version offered here by Ps.-Oppian, Phineus was awarded with the gift of divination and so he preferred to have a long life rather than preserve his own sight (vv. 617-618: Φινεῖ γὰρ ποτε δὴ Φαέθων ἐκοτέσσατο Τιτάν, / μαντιπόλου Φοῖβοιο χολωσάμενος περὶ νίκης)<sup>1089</sup>. The Titan, therefore, decides to punish Phineus precisely by blinding him<sup>1090</sup>. Furthermore, Phaeton also sends the Harpies, mythological biform beings (v. 620), to keep torturing the king (vv. 619-620: καὶ οἱ φέγγος ἄμερσεν, ἀναιδέα φῦλα δ' ἔπεμψεν / Ἄρπυϊας). Phineus' torment consisted in the fact that the Harpies did not allow him to eat, since they stole all food from him, as can be inferred from the following verse (v. 625): καὶ γλυκερὴν μελέοισι δόσαν στομάτεσσιν ἐδητύν. However, as Ps.-Oppian relates, the sons of Boreas manage to free Phineus from the Harpies during their journey to Colchis as sailors of the Argo (vv. 621-624:

<sup>1088</sup> For this interpretation of verses 612-628 we follow the text and the translation proposed by Silva Sánchez (2002). We also propose here a Spanish translation, based on the translation offered *per litteras* by Silva Sánchez (2002): “Seguro que tampoco a las autóctonas tribus de los topos, comedores de hierba, ciegos, quieren cantar mis poemas, aunque el increíble rumor de que los topos se jactan de proceder de sangre real se extendió entre los hombres: con Fineo, al que crió con esmero una ilustre colina tracia, pues sí, con Fineo hace algún tiempo el Titán Faetón se irritó, encolerizado a causa de la victoria del adivino Febo, y le arrebató la luz y le envió a las Harpías, raza despiadada, alado linaje, odioso compañero del hogar. Sin embargo, cuando pasaron en efecto en busca del dorado galardón los dos célebres hijos de Bóreas, Zetes y Calais, se compadecieron del anciano y acabaron entonces con esta tribu, y dulce alimento dieron a su infortunada boca. Pero tampoco calmó Faetón su cólera, sino que lo convirtió al instante en la especie de los topos, que antes no existían; por esta razón ahora permanece ciega y ansiosa por la comida”.

<sup>1089</sup> This seems to be a unique version that departs from the legend attested in Apollonius of Rhodes. In the *Argonautica* (2.173 ss.) it is not a solar divinity that punishes Phineus, but Zeus himself. In addition, the punishment comes because Phineus has surpassed the god Apollo in divination. And so Silva Sánchez suggests that the novelty of the change of the god who punishes Phineus perhaps anticipates in *Cynegetica* the displacement of Iuppiter by the Sun at the head of the Roman pantheon. For further details on the interpretation of verse 618, cf. Mair (1928), Calvo Delcán (1990), Silva Sánchez (2002), Bartley (2003) o Renker (2021).

<sup>1090</sup> Phaeton's wrath already appears in Pi. P. 4; A.R. 2.176-497; Apollod. 1.120-123; Verg. *Aen.* 3.225-9.

Ἄλλ' ἐπεὶ οὖν περόωντο μετὰ χρύσειον ἄεθλον, / Ἀργώης ἐπὶ νηὸς Ἴήσωνι συμπονέοντες / παῖδε Βορειογενῆ Ζήτης Κάλαϊς τε κλεεννώ, / οἰκτεῖραντε γέροντα κατέκτειναν τότε φῦλα). However, the Titan Phaeton will not allow Phineus' insolence to go unpunished (v: 626: Ἄλλ' οὐδ' ὧς Φαέθων χόλον εὔνασεν). He then punishes Phineus again, but this time the revenge will be eternal and irreversible, since Phaeton transforms the king into a mole, giving rise to the origin of this species (vv. 626-627): [...] μιν αἶψα / ἀσπαλάκων ποίησε γένος μὴ πρόσθεν ἐόντων)<sup>1091</sup>. And for that reason these animals are blind and gluttonous (v. 628: τοῦνεκα νῦν ἀλαόν τε μένει καὶ λάβρον ἐδωδαῖς).

Regarding Ps.-Oppian's compositional technique for this episode, it should be pointed out that the poet undertakes a process of careful investigation and selection, because he needed a mythological or legendary story that would offer an explanation for the origin and blindness of this animal species, in particular. It is very likely then that the poet relied on the pre-existing collections on metamorphoses as a source of inspiration in order to create this story that seems to be an innovation by Ps.-Oppian himself. But, the fact that the metamorphosis of Phineus into a mole is original and unique does not imply that the mythical framework — now with other mythological characters involved— is equally original. Then, Ps.-Oppian must be inspired by these metamorphic collections since zoological transformations with aetiological overtones form an indispensable part of the content of the minor-genre of metamorphosis itself, as in the case of Cerambus (Nicander in his Ἐτεροιοῦμενα, *ap.* Ant. Lib. 22), Aedon, Philomela and Tereus (Boios in the *Ornithogonia*, *ap.* Ant. Lib. 11) or the legend of Ceyx and Alcynoe in Latin literature (Ov. *Met.* 11.671-748).

The episode of Phaeton and Phineus in the *Cynegetica* is a story of metamorphosis with an evident ethical-didactic nature framed within a poem about hunting. This evident ethical-didactic nature comes from Phineus's arrogance and the divine punishment (here carried out by the titan Phaeton) through the king's metamorphosis (*exemplum dissuasorium*). It is a passage that would perfectly fit within the works of Nicander, Ovid or Antoninus Liberalis, since both formal and thematic elements evince it. In respect of the thematic content, we have already mentioned that this narrative structure is part of the repertoire of metamorphic myths, and concerning the form, it should be also noted that Ps.-Oppian's episode is a truly concise story, usual in the Hellenistic poetry, as well as the use of rhetorical elements, such as the *Ringkomposition*, since the episode

---

<sup>1091</sup> It should be highlighted that it is possible to observe here some generic indicators of the minor-genre of metamorphosis, such as the immediacy of the transformation (due to the adverb αἶψα or the aorist) and the inclusion of the syntactic construction ποιέω with double accusative (in aorist), characteristic of this literary context.

begins and ends with the transformation of Phineus, which reveals that the metamorphosis is a structural part of the *narratio* that precisely ends the second book of the composition.

Ps.-Oppian also utilises some lexical and syntactical forms, used by authors who wrote about metamorphoses. In the case of Phineus' tale, the structure of ποιέω (ποίησε) and double accusative indicates who is transformed (μιν) and in what animal is transformed the subject (ἀσπαλάκων γένος), as can be commonly read in other authors such as Antoninus Liberalis' *Μεταμορφώσεων Συναγωγή* (Ant.Lib. 3; 5-7; 9; 11.9.3; 15-16; 18-21; 27.3), the epigrammatists in *AP* 7.362 (Phil. 78 G.-P.) or *APL*. 16.104 (Phil. 69 G.- P.), Apollonius of Rhodes in 2.508-509 or Ps.-Plutarch in *Par. min.* 5A. In addition, we should emphasise the presence of the adverb αἶψα, indicating the immediacy with which the agent of Phineus' metamorphosis, Phaeton, performs the prodigy, an essential characteristic of the description of metamorphoses in Greek language. But, apart from the metamorphosis itself, Ps.-Oppian manages to link Phineus' myth with the origin of moles, since the poet affirms that Phineus is the first of the species (v. 627: μὴ πρόσθεν ἐόντων). It consists in the inclusion of an aetiological ending to the metamorphic myth—which, on the other hand, is conventional within the minor genre—, evidenced by generic indicators, such as the use of the adverbs like πρόσθεν and νῦν<sup>1092</sup>. This mixture of literary elements from different genres is the result of contamination or fusion of genres or minor-genres, an inherent feature of the Hellenistic tradition and, therefore, in the hexametrical poetry of Oppian of Apamea or Ps.-Oppian. In fact, this fusion of literary genres is not only found in Phineus's tale with metamorphosis or aetiology, but also with the genre of paradoxography, since the author opens the section declaring the unreliability of the story: βᾶξις ἄπιστος (v. 614). All this highlights the strong influence of the literary style of Hellenistic poets upon the *Cynegetica*<sup>1093</sup>.

As Bartley correctly states, the digressions of the *Haliutica* and the *Cynegetica* “usually take the form of decorative description, commonly of mythological or religious nature”<sup>1094</sup>. However, the narrative structure precisely discussed here, crime, appearance of the divinity and punishment in form of metamorphosis within Phineus' episode (C. 2.612-628) is not only a mythical digression, but contains explicit moralizing overtones as well. Even though the

---

<sup>1092</sup> In fact, Bartley mentions in broad terms that the stylistic expression of Phineus's passage is close to the *aitia* of the Hellenistic period, as we also have emphasised here (2003, pp. 23-25).

<sup>1093</sup> The episode of Phineus is for Bartley a digression “integrated with the technical discourse” (2003, p. 23), and so it explains “matters peripheral to the discourse, as is the case with *aitia*, or more generally highlight and add colour to the technical material”). All the selected episodes of metamorphosis belong to this group, as they attempt to explain something external to the discourse of the *Cynegetica* itself. The fact that the author insists so much on aetiological digressions within the composition “is also suggestive of a stronger influence by the style of the Hellenistic poets” (2003, p. 25). It could be, in short, as Bartley claims, an attempt by Ps.-Oppian to identify the *Cynegetica* “as a Hellenistic work equal to its predecessors” (2003, p. 200).

<sup>1094</sup> Bartley, 2003, p. 9.

mythological and aetiological digression deviates *prima facie* from the didactic objective of the work itself (this is the popularisation of the hunting and fishing technique), it does maintain the moral paradigm. Thus, according to Schiesaro, even when they appear to be just decorative digressions, they may reflect some more transcendental structural aspect of the poem<sup>1095</sup>. We could then consider that the ethical-didactic nature revealed in this mythical section brings the reader closer to traditional Greek religiosity, not only in the case of Phaeton and Phineus, but also in the case of Cronus and the Curetes and in that of Pentheus and Dionysus, because as Bartley affirms, Ps.-Oppian focuses on those gods whose cults were more widespread in the eastern part of the empire, as Dionysus or the Cretan origin of Zeus<sup>1096</sup>.

Thus the *Cynegetica*, attributed to Oppian of Apamea (or Ps.-Oppian), forms an indispensable part of the process of revival of Didactic poetry and becomes also an important receiver of the preceding Hellenistic poetry, as highlighted in these pages. Hence the relevance that Ps.-Oppian gives to the minor-genre, so popular during Hellenistic times, since he makes all these metamorphoses his ethical-didactic vehicle masked in apparently decorative digressions. The poet-διδάσκαλος manages to mediate, through different metamorphic myths, closely related to the natural world, precisely between this natural world and the human and divine levels. Not only the poet teaches readers some hunting issues here, but he also accompanies the *narratio* with didactic myths that evidence divine power<sup>1097</sup> and human vulnerability through human crimes and metamorphic punishments. Therefore, it is possible to affirm that there is didacticism in those metamorphic myths inserted in ancient Didactic poetry, specially in the *Cynegetica*, but also outside of what is traditionally considered Didactic poetry, since the narrative structure crime, appearance of divinity and punishment in form of metamorphosis, is equally recurrent in Greco-Latin works such as those of Nicander, Boios, Ovid, Hyginus or Antoninus Liberalis.

---

<sup>1095</sup> Schiesaro in Bartley (2003, p. 11).

<sup>1096</sup> Bartley, 2003, p. 13.

<sup>1097</sup> We can apply here Buxton's statement about the metamorphosis of the gods as he argues that the fact that deities transform themselves "tells us about the nature of divine power" (2010, pp. 81-82). Not only the gods' self-metamorphoses but the metamorphoses that divinities perform on mortals exemplify the unstoppable power of divinity in the Greek religion.

### 3. La metamorfosis y la poesía epigramática imperial de Grecia a Roma

La relación de unilateralidad que caracterizaba a la literatura griega y latina en una época más arcaica cambia a partir de la edad tardo-imperial. Ya no existirá una relación unidireccional, sino múltiples intercambios bilaterales entre ambas culturas. Todo ello se puede observar, por ejemplo, a partir de una selección de epigramas imperiales y tardíos en lengua griega de contenido metamórfico y englobados en la *Antología Griega*. Así, el uso y función de la metamorfosis, bien de personajes mitológicos mortales o de seres divinos, es, cuando menos, similar en autores griegos como Baso, Estratón o Paulo Silenciaro y en poetas latinos como Marcial, Estacio o Ausonio, entre otros. En este capítulo pretendo subrayar la importante relación histórico-cultural entre el mundo griego y romano a través de un análisis de las diversas conexiones en la literatura grecolatina en relación con la recepción de la materia metamórfica.

Lejos entonces de la unilateralidad que caracterizaba la relación entre las literaturas griega y latina, el constante contacto entre ambas culturas en las distintas zonas del Imperio ha propiciado una influencia patente de lo griego en lo romano y de lo romano en lo griego. Dicha influencia se aprecia en numerosos ámbitos de la cultura grecolatina y, en especial, en su literatura, a través de las distintas manifestaciones de intertextualidad en las obras de los literatos. En lo que respecta al género literario poético, de acuerdo con D'Ippolito<sup>1098</sup>, la poesía antigua no se concibe como un género que se caracterice únicamente por la originalidad, como sería el caso de la novedad del argumento, sino más bien por “una sorta di arcipoetica dell' imitazione”. Así las manifestaciones intertextuales serán una constante en la poesía griega y latina y aparecerán a través de distintos recursos literarios, ya sean paráfrasis, citas, parodias o alusiones.

Las relaciones intertextuales se aprecian en mayor o menor medida desde los textos de los líricos arcaicos griegos, pero es bien sabido que, a partir de la poesía alejandrina, los poetas no se centran en la innovación del propio material, sino en la consecución de un repertorio específico en el que la temática mitológica sobre los dioses y héroes sirva de inspiración, empleando dicho repertorio atendiendo a la función que el mito tiene dentro de la composición. En lo que respecta, en concreto, al género epigramático, Guichard afirma que este tipo de composición “permite márgenes de intertextualidad extraordinariamente altos en virtud de sus escasas posibilidades intratextuales: completa su significado con el de otros textos por economía y brevedad”<sup>1099</sup>. La alusión se convierte así en una “característica estructural del género” y la brevedad propia de estas composiciones permite que dichas alusiones gocen de una “mayor intensidad y efectividad”. Pero sobre el

---

<sup>1098</sup> D'Ippolito, 2000, p. 14.

<sup>1099</sup> Guichard, 2000, p. 113



contenido hay que señalar que los mitos sobre dioses y héroes en contextos amorios son especialmente recurrentes en los epigramas de la *Antología Griega*, un tipo de contenido ahora asumido por la poesía literaria de temática preferentemente erótica.

Si atendemos ahora al tipo de relación intertextual que defiende Pordomingo<sup>1100</sup>, se aprecia que las relaciones intertextuales se pueden determinar a través del código de comunicación (oral o escrito), la categoría lingüística que engloba la morfología verbal, nominal, la métrica o el estilo, o la categoría cultural, los mitos, de manera que dichas manifestaciones se exponen aquí a través de marcadores léxicos, indicadores contextuales y, sobre todo, temáticos. De hecho, un primer ejemplo evidente que permite vislumbrar esta relación bilateral entre el mundo grecolatino es la composición de Marcial contra el epigramatista griego Baso (5.53):

*Colchida quid scribis, quid scribis, amice, Thyesten?  
quo tibi vel Nioben, Basse, vel Andromachen?  
materia est, mihi crede, tuis aptissima chartis  
Deucalion vel, si non placet hic, Phaethon.*

Es evidente que Marcial conoce a la perfección la obra de Baso, ya que se sirve de un tipo de *recusatio*, en primer lugar, sobre el contenido de sus poemas (Medea, Tiestes, Níobe o Andrómaca) para después criticarlo. De hecho, le espeta que sus páginas solo sirven para el fuego, a través de la mención de la figura mítica de Faetón<sup>1101</sup>. Esta misma influencia griega en la poesía latina y la influencia latina en la poesía griega que se aprecia en esta composición se puede extender igualmente a aquellos epigramas de la *Antología* que hacen uso del microgénero de la metamorfosis<sup>1102</sup>. Ya hemos insistido en que la metamorfosis ha sido, es y será una categoría literaria a la que recurren de forma insaciable numerosos autores de diferentes épocas y géneros y no solo los autores de la propia Antigüedad, ya fueran griegos o latinos, sino autores posteriores que se han servido de esta como fuente de inspiración para sus creaciones literarias. Ovidio, el autor referente en cuanto a metamorfosis se refiere, y su obra se convirtieron en la máxima expresión del género y en la guía para cualquier otro autor que quisiera escribir sobre estas historias prodigiosas. Claro ejemplo de ello son los literatos de época imperial como Propercio, Lucano o Marcial, entre otros, que están influenciados por esta poesía ovidiana, al igual que los escritores más tardíos, Juvenal o el propio Apuleyo con sus *Metamorfosis* o *Asno de oro*.

El vasto material que este microgénero ofrece nos ha permitido analizar con más detalle la inclusión de las historias sobre transformaciones en distintas obras de la literatura griega y, ahora,

---

<sup>1100</sup> Pordomingo, 2000, p. 80. Para una actualización bibliográfica, cf. Pordomingo (2022).

<sup>1101</sup> Otro ejemplo sobre la fluctuación literaria entre ambos mundos lo ofrece el epigramatista Platón (*AP* 9.44) y Horacio (*Ep.* 1.19.31). Los dos poetas introducen la misma temática: un individuo que, cuando iba a suicidarse, encuentra un tesoro.

<sup>1102</sup> Sobre el tema y el léxico de la metamorfosis en los epigramas de la *Antología Griega*, véase el apartado II 2.3.

en concreto, aplicaremos su estudio al epigrama helenístico e imperial y su recepción en la poesía latina. El recorrido por la selección de epigramas de contenido metamórfico de la *Antología Griega* permite leer sobre diferentes tipos de metamorfosis como las mineralizaciones de Níobe, Eco o la petrificación que provoca la mirada de Medusa o también sobre las metamorfosis fitológicas como la de las Helíades o la de Dafne, las transformaciones zoológicas de Procne, Filomela y Alcíone o incluso sobre deificaciones, Ino (Leucótea) y Melicertes (Palemón), además de las múltiples y variadas transformaciones de Zeus<sup>1103</sup>. Muchas de estas historias prodigiosas no solo quedan restringidas a la literatura griega, sino que, a partir tanto de las *Metamorfosis* de Ovidio y la consecuente expansión del microgénero como de la gran circulación de antologías por el territorio imperial, se entrecruzan en los textos literarios griegos y latinos.

Primero en cuanto a las petrificaciones que son, en particular, un tipo de metamorfosis que, según Forbes Irving, tienden “to be a direct consequence of a crime”<sup>1104</sup>. De entre todos los relatos sobre mineralizaciones del acervo mitológico griego como Bato, Arsínoe, Hécuba, Aspálide, entre otros, la metamorfosis de Níobe será uno de los mitos más célebres desde los primeros inicios de la literatura griega. Daremos buena cuenta de ello en el siguiente apartado (IV 4). Los epigramatistas, de hecho, recurren constantemente a este relato prodigioso como motivo central en sus composiciones. Y así lo prueban Teodóridas (*APL.* (A) 132 = Theodorid. 18 G.-P.), Antípato de Sidón, Meleagro (*APL.* 16.134 = Meleag. 128 G.-P.), Antípato de Tesalónica (*APL.* 16.131 = Antip.Thess. 86 G.-P.; *APL.* 16.133 = Antip.Thess. 87 G.-P.), Baso (*AP* 7.386 = Bass. 4 G.-P.), Leónidas (*AP* 7.549 = Leon. 11 P.), Juliano (*APL.* 16.130), Macedonio (*AP* 5.229) y otros autores anónimos. Baso, en concreto, presenta un epigrama de carácter fúnebre en el que convierte a Níobe en la *persona loquens* (*AP* 7.386 = Bass. 4 G.-P.):

ἦδ' ἐγὼ ἢ τοσάκις Νιόβη λίθος ὀσσάκι μήτηρ,  
 δύσμορος, ἢ μαστῶν ἐπηξά† γάλα.  
 Αἶδεω πολὺς ὄλβος ἐμῆς ὠδίνος ἀριθμός  
 ἦν τέκον. ὦ μεγάλης λείψανα πυρκαϊῆς<sup>1105</sup>.

Es ella misma la que cuenta al lector su condición piedra/madre y la muerte de sus hijos, aunque no hace mención al motivo de su castigo. Dicha dualidad en su naturaleza (λίθος/μήτηρ) crea cierta ambigüedad en la caracterización de esta figura mítica, en tanto que, aun siendo un ser inanimado (v. 1: λίθος), sigue lamentando la pérdida de su prole de igual manera que antes de su

<sup>1103</sup> Es importante la diferenciación entre la metamorfosis de personajes mitológicos mortales o divinos porque el motivo que mueve a la metamorfosis es bien distinto. Aquí, en particular, el objetivo principal del Olímpico es colmar sus pasiones eróticas.

<sup>1104</sup> Forbes Irving, 1990, p. 148.

<sup>1105</sup> En el caso de los epigramas que forman parte de la *Corona* de Meleagro y de la *Guirnalda* de Filipo, reproducimos los textos editados en los trabajos de Gow y Page (1965 y 1968). En caso contrario, se anotará en nota a pie de página. Para los epigramas procedentes del resto de colecciones, seguimos la edición de Paton (1970-1983).

metamorfosis, como se observa a partir de los términos μήτηρ (v. 1), δύσμορος (v. 2) o la queja final del segundo pentámetro (v. 4: ὃ μεγάλης λείψανα πυρκαϊῆς). Esta ambigüedad (ser animado/inanimado) no es un elemento innovador ya que se puede retrotraer incluso a la *Iliada* (Il. 24.600-617). Se enmarca así la referencia a la metamorfosis de Níobe en el episodio entre Príamo y Aquiles, cuando el monarca troyano decide intentar recuperar el cuerpo sin vida de su hijo Héctor. Homero así, a modo de comparación, refiere que Níobe llora su trágico destino λίθος περ ἑοῦσα y, a pesar de ello, la heroína también se acordó de la comida y del descanso. Pero no solo en la literatura griega se alude a esta leyenda metamórfica, sino que la fama de la Tantálide se extiende también a la literatura latina, como se puede leer en Propercio (2.20; 3.10), Séneca (*Agam* 392), Estacio (*Silu.* 1.1.3; 2.2; 3.1; 4.6), Higino (*Fab.* 9.3), Cicerón (*Tusc.* 3.26) o Ausonio, entre otros; una historia que gozará de gran repercusión también por las *Metamorfosis* de Ovidio (6.148-312). Es bien sabido que las principales características que marcan la descripción del mito de Níobe son el elevado número de hijos, su orgullo y soberbia (*hybris*), el castigo como consecuencia de la impiedad, la petrificación y su cuita eterna, de acuerdo con la tradición mitográfica mayoritaria. Dentro de la epigramática latina imperial, en concreto en la figura de Ausonio, se observan, de hecho, ciertas similitudes temáticas y léxicas con los epigramatistas griegos, en lo que se refiere a la frígida Níobe, como pone de manifiesto el epitafio 27:

*Thebarum regina fui, Sipyleia cautes  
 quae modo sum: laesi numina Letoidum.  
 bis septem natis genetrix laeta atque superba,  
 tot duxi mater funera, quot genui.  
 nec satis hoc divis: duro circumdata saxo  
 amisi humani corporis effigiem;  
 set dolor obstructis quamquam vitalibus haeret  
 perpetuasque rigat fonte pio lacrimas.  
 pro facinus! tantaene animis caelestibus irae?  
 durat adhuc luctus, matris imago perit<sup>1106</sup>.*

Como bien expone Benedetti, no es habitual encontrar fenómenos de “romanizzazione”<sup>1107</sup> en Ausonio, puesto que su poesía debe ser estudiada teniendo en cuenta a autores precedentes. Se trata de una técnica centenaria de intertextualidad en la que se incluyen reminiscencias, ecos o alusiones que unen a Ausonio con sus modelos, latinos o griegos. Así en este fragmento del epitafio, al igual que ya hizo Baso en su epigrama, Ausonio presenta de nuevo a Níobe como el sujeto lírico de la composición. Es ella la encargada de informar al lector sobre su historia, a saber, quién es, en qué se ha convertido, por qué fue castigada, qué castigo le fue impuesto y su triste y eterno destino.

<sup>1106</sup> Habríamos de señalar que el contenido de los dos últimos versos de la composición de Ausonio se repite en otro autor latino, Sidonio Apolinar. Ambos destacan el duro castigo de la divinidad con la Tantálide, ya que la muerte era mejor que el odio eterno de Febo, Leto y Ártemis (22.86-93).

<sup>1107</sup> Benedetti, 1980, p. 13.

Todos los elementos propios del mito tradicional aparecen en la composición de Ausonio, elementos que ya están presentes en el texto de Baso: Níobe como el sujeto lírico (v. 1), la petrificación también en el primer verso del epigrama (λίθος) o la contraposición entre roca/madre, contraposición *a priori* incompatible (v. 1: λίθος/μήτηρ). Bien es cierto que Ausonio tenía un amplio conocimiento de los epigramas griegos y es por ello por lo que ahora el epitafio 27 no parece beber solo de una única fuente. El poeta latina introduce el número de hijos con la expresión *bis septem* (v. 3), de forma similar a Leónidas de Alejandría, ἐπτά δις (v. 2), en *AP* 7.549 (Leon. 11 P.) también dedicado a la Tantálide<sup>1108</sup>, en los primeros versos de sendas composiciones. Aquí Leónidas refiere el castigo, la muerte de la prole (vv. 2-3), el lugar donde se encuentra Níobe tras su petrificación (v. 1), la metamorfosis (v. 1) y su crimen (vv. 2-3):

πέτρος ἔτ' ἐν Σιπύλῳι Νιόβῃ θρήνοισιν ἔάζει,  
 ἐπτά δις ὠδίνων μυρομένη θάνατον·  
 λήξει δ' οὐδ' αἰνῶι γόου. τί δ' ἀλάζονα μῦθον  
 φθέγγατο, τὸν ζωῆς ἄρπαγα καὶ τεκέων;

Ya destacó Hutchinson la importancia de “the specifics of words” para la intertextualidad en general y, en particular, para el tipo de intertextualidad que se aprecia en estos poemas, el movimiento entre la lengua griega y latina es fundamental<sup>1109</sup>. Además, Leónidas hace especial hincapié en la eternidad del castigo impuesto a Níobe en αἰνῶι γόου (v. 3) y en el hecho de que fue ella, la propia madre, la que provocó la muerte de la progenie: τὸν ζωῆς ἄρπαγα καὶ τεκέων (v. 4). Asimismo, Ausonio se encarga de incluir en su epitafio la culpabilidad de la Tantálide *tot duxi mater funera, quot genui* (v. 4) y la eternidad de su condena, *perpetuasque... lacrimas* (v. 8) y *durat adhuc luctus* (v. 10). No solo hallamos elementos coincidentes en cuanto a la temática o al léxico sino también en el carácter que toman todas estas composiciones, es decir, el carácter fúnebre tanto en Baso o Leónidas como en Ausonio. No obstante, habría de señalarse que todos estos elementos ya formaron parte de los poemas de otro epigramatista, Antípatro de Tesalónica. Tanto Leónidas como después Ausonio pretenden destacar la culpa y responsabilidad de Níobe en la muerte de sus hijos, tal y como ya dispuso el de Tesalónica en *APL*. 16.131 (Antip.Thess. 86 G.-P.): μάτηρ δ' οὐχ ὑπὸ παισίν, ὅπερ θέμις, ἀλλ' ὑπὸ ματρὸς / παῖδες ἐς αλγεινοὺς πάντες ἄγοντο τάφους (vv. 7-8). Más referencias intertextuales vienen de la mano de autores griegos tardíos, como es el caso de Juliano (s. VI) que vierten la forma y el contenido de ciertos motivos literarios procedentes tanto de autores latinos como griegos en sus composiciones, evidenciando ya la relación bilateral entre la literatura

<sup>1108</sup> También Antípatro de Tesalónica en *APL*. 16.131 (Antip.Thess. 86 G.-P.): †ἄδε ποχ' ἄδε δις' ἐπτά τέκνα†. Todos estos autores siguen la misma versión del mito (como Ou. *Met.* 6.182-183), coincidiendo especialmente en el número de hijos que varía desde la primera referencia a Níobe en el *epos* homérico.

<sup>1109</sup> Hutchinson, 2013, p. 135.

grecolatina tan característica de la época imperial. Este sería el caso del epigrama *API.* 16.130 de Juliano que engloba aspectos del mito que aparecen tanto en Ausonio como en otros epigramas de la *Antología Griega*:

Δυστήνου Νιόβης ὀράας παναληθέα μορφήν  
ὥς ἔτι μυρομένης πότμον ἔων τεκέων.  
εἰ δ' ἄρα καὶ ψυχὴν οὐκ ἔλλαχε, μὴ τόδε τέχνη  
μέμφοο· θηλυτέρην εἶκασε λαϊνέην.

El epigramatista emplea el mito metamórfico para presentar, esta vez, una composición de carácter efrástico<sup>1110</sup>. Aquí Juliano subraya la gravedad de la falta de la Tantálide para con la divinidad en εἰ δ' ἄρα καὶ ψυχὴν οὐκ ἔλλαχε (v. 3), pues no tuvo conciencia al plantear la disputa contra Leto. No obstante, ya Ausonio en otra de sus composiciones (*Epigr.* 63) había puesto de relieve este aspecto del alma/juicio de Níobe antes y después de la petrificación, como parte final del castigo:

*Vivebam: sum facta silex, quae deinde polita  
Praxiteli manibus vivo iterum Niobe.  
reddidit artificis manus omnia, sed sine sensu:  
hunc ego, cum laesi numina, non habui*<sup>1111</sup>.

Su alma *superba* (*Epit.* 27, v. 3), como afirma Ruiz Sánchez, al igual que su falta de sentido “la hacen comparable a la piedra”<sup>1112</sup>, curiosamente el resultado de su metamorfosis. Así, podríamos considerar que sendas composiciones de Ausonio (*Epigr.* 63 y *Epit.* 27) fueron relevantes para la recreación del mito de Níobe en los epigramas de Juliano. Se evidencia, en primer lugar, en el hecho de que el autor incluye el mal juicio de la joven al iniciar la disputa con Leto, condenando así a su prole (*sed sine sensu* en Ausonio y εἰ δ' ἄρα καὶ ψυχὴν οὐκ ἔλλαχε en Juliano), y, más tarde, en el hecho de que presenta a la Tantálide sufriendo por sus penalidades, aun convertida en piedra. Habría de señalarse también que esta ambigüedad ‘mujer de piedra/piedra con alma’ no es original de Ausonio, sino que se puede leer en extenso en la obra ovidiana: (Níobe) *posuit sensum saxea facta malis* (*Pont.* 1.2.30), al igual que en la poesía helenística, más concretamente en el epigrama de Teodóridas, en el que incluye el poeta precisamente el término ἀφροσύνα (*API.* (A) 132 = Theodorid. 18 G.-P.). El yo poético refiere la muerte de todos los hijos de la Tantálide (vv. 3-4) como castigo por injuriar a Leto (v. 2), la petrificación (vv. 5-6) y el consejo final (vv. 7-8):

<sup>1110</sup> Frente a los epigramas efrásticos, el relato de Níobe experimenta diversas variaciones en otras composiciones. Se trata del carácter fúnebre del que gozan algunos epigramas dedicados a este pasaje metamórfico, como se puede inferir en *AP* 7.599 o también en *AP* 8.97, en el que los cambios de forma de Níobe, Bíblide y las Heliades se emplean como *exempla* mitológicos para engrandecer la figura de la fallecida.

<sup>1111</sup> Aparte del epigrama de Juliano, hay otra composición de la *Antología Griega*, esta vez anónimo, que evidencia todavía más la estrecha relación entre Ausonio y el epigrama griego de época imperial. Se trata de un epigrama efrástico en el que, de nuevo, Praxíteles será el encargado de devolver la vida a la desdichada Tantálide (*API.* 16.129).

<sup>1112</sup> Ruiz Sánchez, 1998, p. 165.

Στᾶθι πέλας, δάκρυσον ἰδῶν, ξένε, μυρία πένθη  
 τᾶς ἀθυρογλῶσσου Τανταλίδος Νιόβας,  
 ᾗς ἐπὶ γᾶς ἔστρωσε δωδεκάπαιδα λοχείαν  
 ἄρτι, τὰ μὲν Φοίβου τόξα, τὰ δ' Ἀρτέμιδος.  
 ἅ δὲ λίθῳ καὶ σαρκὶ μεμιγμένον εἶδος ἔχουσα  
 πετροῦται, στενάχει δ' ὑπιπαγῆς Σίπυλος.  
 θνατοῖς ἐν γλώσσα δολία νόος, ᾗς ἀχάλινος  
 ἀφροσύνα τίκτει πολλάκι δυστυχίαν.

Por un lado, se contempla la insensatez de Níobe al injuriar a los dioses (ἀχάλινος ἀφροσύνα en Teodóridas (v. 8) como en *sed sine sensu* en Ausonio (v. 3) o εἰ δ' ἄρα καὶ ψυχὴν οὐκ ἔλλαχε en Juliano (v. 3), y, por otro, una vez que tiene lugar la metamorfosis, el sentido o la conciencia parece retornar a ella y se da cuenta ahora sí de sus errores. Por ello la mayoría de autores hacen especial hincapié en el sufrimiento eterno de la frigia pues, aunque actuó como una piedra en vida, ahora, siendo una piedra, actúa paradójicamente como un ser humano. He ahí su castigo, a saber, el dolor eterno por la pérdida de su prole *set dolor obstructis quamquam vitalibus haeret* (Aus. *Epit.* 27.7). La petrificación es la metamorfosis apropiada para Níobe en tanto que se trata de un “reversal of criminal qualities” más que “a mitigation or ambiguous reflection of human suffering”<sup>1113</sup>.

De acuerdo con Benedetti, deberíamos hablar aquí de la yuxtaposición de los motivos fundamentales del mito metamórfico de Níobe, tomados de varios modelos, más que de la fusión entre Ausonio y un epigramatista griego en particular. Ovidio, por su parte, refleja en su obra las dos versiones. En primer lugar, en sus *Metamorfosis*, cuenta que Níobe [...] *intra quoque uiscera saxum est. / Flet tamen... / ibi fixa cacumine montis / liquitur, et lacrimas etiam nunc marmora manant*. Se refiere aquí a una piedra gimiente mientras que en la alusión a la Tantálide en sus *Pónticas* afirma que, al metamorfosearse, esta perdió la noción / sentido de su dolor: *felicem Nioben, quamvis tot funera vidit, quae posuit sensum saxeae facta malis* [...]. Frente a la versión ovidiana de las *Pónticas*, los poetas griegos y latinos de época imperial, Baso, Leónidas, Ausonio, Nono de Panópolis y, más tarde, Juliano o Macedonio, se decantan por la versión tradicional de la roca animada. Todos estos componentes míticos de la leyenda se pueden leer en la literatura latina de la mano de Ovidio o Ausonio, pero Nono de Panópolis o Juliano son quienes vuelven a trasladar dichos datos míticos a la literatura griega. Habría de señalarse que Nono de Panópolis incluye el relato prodigioso de la petrificación en numerosas ocasiones a lo largo de sus *Dionisiacas* (e. g. *D.* 2.159; 14.272-283; 15.375; 48.429). Concretamente, en *Dionisiacas* el poeta cuenta que Nιόβη se encuentra en Σιπύλοιο παρὰ σφυρά (v. 79), ya petrificada pero con alma πέτρος ἐχέφρων (v. 79)

<sup>1113</sup> Forbes Irving, 1990, p. 148. Esta idea de una eternidad de sufrimiento como un castigo todavía peor que la muerte se encuentra también en Sidonio Apolinar (22.86-93).

lamentando igualmente la muerte de sus hijos (v. 80: δάκρυσι λαϊνέοισιν)<sup>1114</sup>. Nono incluye el adjetivo ἐχέφρων para indicar que Níobe, ya convertida en πέτρος, sigue teniendo alma, de la misma manera que la describen los epigramatistas imperiales u Ovidio en las *Metamorfosis*. El famoso relato de la prodigiosa transformación experimenta distintas variaciones que permiten relacionarlo con los epigramas fúnebres, moralizantes o amorios, como en el caso de la siguiente composición de Marcial (3.32):

*Non possum vetulam. quereris, Matrinia? possum  
et vetulam, sed tu mortua, non vetula es.  
possum Hecubam, possum Niobam, Matronia, sed si  
nondum erit illa canis, nondum erit illa lapis.*

Aunque Marcial se separa de la poesía epigramática alejandrina en tanto que ya no refleja un estado de ánimo a través de sus composiciones literarias, sino que sus poemas requieren y obligan a un determinado estado de ánimo, como afirma Autore<sup>1115</sup>. Los elementos eróticos, a diferencia de la elegía alejandrina, no tienen una intención melancólica o triste, pero, a pesar de ello, “anche se non ne costituisce il fondo essenziale” del epigrama, sí aflora, como ocurre en 3.32. Aquí Marcial emplea los mitos metamórficos de Hécuba y de Níobe como motivos principales en su composición. Se trata de un diálogo con una tal Matronia, mujer de avanzada edad a la que Marcial explica que él sí puede amar a una mujer mayor, pero no a ella (Matronia) puesto que está más cerca de ser ya un cadáver. Incapaz de sentir y de plasmar la finura y sensibilidad de los poetas alejandrinos, Marcial incluye los motivos eróticos en epigramas que más bien parecen satíricos, pero empleando las figuras míticas de Hécuba y Níobe como mujeres maduras<sup>1116</sup> a las que se puede amar, siempre y cuando la primera no se haya convertido en perra ni la segunda se haya petrificado<sup>1117</sup> (v. 4: *nondum erit illa canis, nondum erit illa lapis*). De esta forma, reelabora y extiende el tema de la impotencia a través del motivo de la metamorfosis. En este caso, parece que la conversión de Níobe no le permite amar ni ser amada, a diferencia de las versiones de los epigramatistas griegos y otros autores latinos que hemos comentado anteriormente. Pero la inclusión de las historias prodigiosas de Hécuba y de Níobe en contextos amorios<sup>1118</sup> no solo

---

<sup>1114</sup> Cf. Nonn. *D.* 12.79-81.

<sup>1115</sup> Autore, 1937, p. 51.

<sup>1116</sup> Asimismo, en la *Antología Griega* es habitual el tópico de Hécuba como una mujer anciana en contextos amorios, aunque sin aludir a la metamorfosis, como sí ocurre en la composición de Marcial. Cf. Rufino en *AP* 5.103 o Mirino en *AP* 11.67.

<sup>1117</sup> Marcial ofreció a Estratón este motivo para la creación de *AP* 12.11. En esta composición, el de Sardes adapta el motivo a los amores pederásticos entre la *persona loquens* y un tal Filóstrato, al que describe como un ser inerte. Hay incluso similitudes léxicas entre ambos autores, como pone de relieve Autore (1937, p. 62), en concreto con la forma verbal *possum* y οὐκ ἐδύνηθην. De acuerdo con González Rincón (1996), el *topos* de la impotencia ya aparece en la Comedia Antigua. Se trata, por tanto, de un motivo erótico-humorístico (e. g. *AP* 12.216, 12.236, 12.240).

<sup>1118</sup> Lucilio, por su parte, sí introduce la transformación de Hécuba pero en un contexto satírico (*AP* 11.212). El yo poético se refiere aquí a un extraño retrato que el pintor Diodoro ha realizado sobre su hijo (vv. 1-2) mostrándolo con cabeza de perro (v. 3), como si hubiera nacido de la misma Hécuba (v. 3), de ahí la alusión a la metamorfosis.

aparece en Marcial, sino que tendrá cierta repercusión en otros autores más tardíos como en el caso del poeta griego Macedonio (*AP* 5.229)<sup>1119</sup>:

Τὴν Νιόβην κλαίουσαν ἰδὼν ποτε βουκόλος ἀνὴρ  
θάμβεεν, εἰ λείβειν δάκρυον οἶδε λίθος·  
αὐτὰρ ἐμὲ στενάχοντα τόσης κατὰ νυκτὸς ὀμίχλην  
ἔμπνοος Εὐῖππης οὐκ ἔλέαιρε λίθος.  
αἴτιος ἀμφοτέροισιν ἔρωσ, ὄχετηγὸς ἀνίης  
τῇ Νιόβῃ τεκέων, αὐτὰρ ἐμοὶ παθέων.

El epigramatista aplica el mito de la frigia Níobe a la poesía amorosa, al igual que ya hizo el propio Marcial. La diferencia entre ambos es que Níobe es aquí una roca animada mientras que en el epigrama de Marcial esta ha perdido ya la sensibilidad del dolor. El sujeto lírico refiere en el poema de Macedonio que un boyero con mal de amores se queda asombrado al ver cómo llora la rocosa Tantálide (vv. 1-2). Es por ello por lo que compara a Níobe quien, a pesar de ser una piedra (v. 2), es capaz de llorar sus penas, mientras que su amada no correspondida (vv. 3-4), una tal Euipe, aunque es de carne y hueso, es tan insensible a su amor que sí parece una verdadera piedra (v. 4). De esta manera, la petrificación de Níobe simboliza aquí la crueldad y frialdad de la amada del boyero.

Otro de los episodios metamórficos más aludidos en la poesía epigramática es el mito de Tereo, Procne y Filomela. Son varios los autores que incluyen este relato metamórfico en sus composiciones que forman, a su vez, parte de la *Antología Griega*, como Mnasalces (*AP* 9.70 = Mnasalc. 14 G.-P.), Antípatro (*AP* 7.210 = Antip.Sid. 63 G.-P.), Pánfilo (*AP* 9.57 = Pamphil. 2 G.-P.), Eveno (*AP* 9.122 = Even. 5 G.-P.), Filipo de Tesalónica (*AP* 9.262 = Phil. 29 G.-P.), varios epigramatistas anónimos (*AP* 9.451; *AP* 9.452; *AP* 12.136), Estratón (*AP* 12.2) y Sátiro (*AP* 10.6 = Satyr. 1 P.). Se trata, en su mayoría, de epigramas declamatorios o lamentos fúnebres por la pérdida de los hijos, apropiados para el contexto del episodio mítico. En cambio, hay composiciones en las que los poetas hacen uso del relato prodigioso como un motivo que indica la llegada de la estación primaveral y no solo en la literatura griega. Alusiones implícitas al mito metamórfico de las Pandiónides las ofrece por ejemplo Marcial en uno de sus epigramas. Según Ramírez de Verger, la composición se basa en un elogio de la vida retirada que “refuerza sutilmente su deseo de abandonar Roma”<sup>1120</sup>. No obstante, antes de exponer las diferencias entre la vida en Rávena y en Roma, los cuatro primeros versos describen la llegada de la primavera (10.51):

*Sidera iam Tyrius Phrixei respicit agni  
taurus et alternum Castora fugit hiems;  
ridet ager, vestitur humus, vestitur et arbor,  
Ismarium paelex Attica plorat Ityn.*

<sup>1119</sup> Madden, 1995, pp. 126-128.

<sup>1120</sup> Ramírez de Verger, 2001, p. 189, n. 151.



quos, Faustina, dies, quales tibi Roma +Ravennam+  
 abstulit! o soles, o tunicata quies!  
 o nemus, o fontes solidumque madentis harenae  
 litus et aequoreis splendidus Anxur aquis,  
 et non unius spectator lectulus undae,  
 qui videt hinc puppes fluminis, inde maris!  
 sed nec Marcelli Pompeianumque nec illic  
 sunt triplices thermae nec fora iuncta quater  
 nec Capitolini summum pentrale Tonantis  
 quaeque nitent caelo proxima templa suo.  
 dicere te lassum quotiens ego credo Quirino:  
 “quae tua sunt, tibi habe: quae mea, redde mihi”.

Incluye así los aspectos tradicionales de la primavera como el florecimiento de los campos (vv. 51-52), las constelaciones propias de dicha estación, la marcha del invierno (v. 53) o la alusión a las golondrinas a través de la metamorfosis zoológica de las Pandiónides como se puede leer en *Ismarium paelex Attica plorat Ityn* (v. 54)<sup>1121</sup>. La conexión entre la literatura latina y griega parece aquí evidente en tanto que el epigramatista griego Sátiro en una de sus composiciones incluye también el tema del retorno de la primavera (vv. 1-3), así como la temporada de navegación (v. 4) a través del cambio de forma de Filomela (*AP* 10.6 = Satyr. 1 P.):

ἤδη μὲν Ζεφύροιο ποητόκου ὑγρὸν ἄημα  
 ἠρέμα λειμῶνας πίτνει ἐπ’ ἀνθοκόμους,  
 Κεκροπίδες δ’ ἠχεῦσι, γαληναίη δὲ θάλασσα  
 μειδιάει κρυερῶν ἄτρομος ἐξ ἀνέμων.  
 ἀλλ’ ἴτε θαρσαλέοι, πρυμνήσια λύετε, ναῦται,  
 πίτνατε δ’ εὖ πτερύγων λεπταλέας στολίδας.  
 ὦ ἴτ’ ἐπ’ ἐμπορίην πίσυνοι χαρίεντι Πιρήπῳ,  
 ὦ ἴτε δὴ λιμένων δαίμονι πειθόμενοι.

Page presupone, con mucha cautela, que la fecha en la que debió vivir Sátiro es sobre el siglo II a.C., debido a la elegancia y originalidad de sus composiciones. A pesar de la diferencia temporal que existiría entre uno y otro poeta, el motivo de la metamorfosis relacionado con la temática primaveral seguiría estando presente en la literatura latina de época imperial. No obstante, si consideráramos a Sátiro un epigramatista más tardío, entenderíamos mejor la inclusión del término *Κεκροπίδες* en el segundo hexámetro de la composición. Sátiro llama a las golondrinas *Κεκροπίδες* (v. 3), nombre con el que los romanos denominaban ocasionalmente a las Pandiónides, Filomela y Procne. Todo ello le permite al epigramatista evocar el episodio metamórfico de Filomela (v. 3: ἠχεῦσι) por medio de la mención de las *Κεκροπίδες*. Si, como explica Page, los romanos conocían a Procne y Filomela como *Cecropides*, Sátiro debería de haber estado en

<sup>1121</sup> A pesar de la dificultad que supone datar a muchos epigramatistas de la *Antología* y a pesar de no conocerse con seguridad el *floruit* del poeta Eveno, no deberíamos pasar por alto la coincidencia léxica entre uno de sus epigramas, *AP* 9.122 (Even. 5 G.-P.), y dos de las composiciones de Marcial (5.67 y 10.51). Dichos epigramas emplean el motivo mítico de la transformación de las hijas de Pandión e introducen la metamorfosis de manera similar, con el adjetivo “ática” e. g. Ἀτθὶ κόρα en Eveno (v. 1) y *Atthides* (v. 2 en 5.67) o *paelex Attica* (v. 4 en 10.51) en Marcial.

contacto con la literatura y cultura latina y así pudo haber reutilizado dicha peculiaridad en su epigrama primaveral. Igualmente notable es el hecho de que el propio Ovidio fue el primer autor latino en denominar Cecrópides a las hijas de Pandión (*Met.* 6.666-669):

*nunc sequitur nudo genitas Pandione ferro.  
Corpora Cecropidum pennis pendere putares:  
pendebant pennis. Quarum petit altera silvas,  
altera tecta subit; [...].*

Y dicha variación en el nombre de estas figuras metamórficas continúa en la tradición latina como bien se puede leer en otro autor imperial, concretamente en las *Silvas* de Estacio. Se trata ahora de un poema de despedida dedicado al senador Mecio Céler en el que el yo poético ruega a los dioses marinos que mantengan el ponto en calma durante su travesía. Aprovecha Estacio los elementos geográficos, Egipto y el Nilo, en su composición para introducir la expresión *Cecropio... luto* y he aquí la cuestión, a saber, la razón de la inclusión del término adjetival *cecropio* en este contexto (3.2.107-113):

*[...] te praeside noscat  
unde paludosi fecunda licentia Nili,  
cur vada desidant et ripa coerceat undas  
Cecropio stagnata luto, cur invida Memphis,  
curve Therapnaei lasciviat ora Canopi,  
cur servet Pharias Lethaeus ianitor aras,  
vilis cur magnos aequent animalia divos [...].*

A pesar de que Torrent Rodríguez afirma que “limo cecropio” no hace referencia aquí a las Pandiónides, sino que simplemente se trata de un adjetivo que significa “egipcio”,<sup>1122</sup> pensamos que “cecropio” significa ateniense y, en contextos poéticos, como ejemplifican Ovidio y los epigramas de la *Antología Griega*, determina a las atenienses hijas de Pandión. De hecho, el testimonio de Plinio el Viejo en su *Historia Natural* sobre la gran cantidad de nidos de golondrinas dispuestos en las riberas del Nilo apoyaría nuestra visión metamórfica del pasaje (9.94). Además, Estacio no solo hace referencia al mito metamórfico de las Pandiónides una sola vez, sino que, al igual que Sátiro y Marcial<sup>1123</sup>, lo enmarca dentro de un contexto primaveral. Todo ello evidencia la fluctuación literaria entre Grecia y Roma a partir del siglo I d.C., fluctuación ahora evidente entre Ovidio, Sátiro, Marcial y Estacio (3.5.54-59):

---

<sup>1122</sup> Por el origen egipcio de Cécrope, véase Torrent Rodríguez (2002, p. 119, n. 92).

<sup>1123</sup> Numerosos epigramatistas hacen uso de la temática primaveral en sus composiciones, en las que se incluyen las golondrinas: *AP* 9.122; *AP* 9.363; *AP* 10.1; *AP* 10.2; *AP* 10.4; *AP* 10.5; *AP* 10.7; *AP* 10.8; *AP* 10.13; *AP* 10.14; *AP* 10.16. No obstante, la descripción o alusión a la transformación de Procne y Filomela, relacionada con la estación primaveral o la temporada de navegación, solo está presente en algunos de estos epigramas: *AP* 9.122; *AP* 10.6 (Satyr. 1 P.). El mito de las hijas de Pandión es uno de los relatos prodigiosos más recurrentes en la *Antología*, como se aprecia en *AP* 5.237; *AP* 9.451; *AP* 9.452; *AP* 12.136; *AP* 12.2; *AP* 9.70; *AP* 7.210; *AP* 9.57; *AP* 9.262.

[...] *nec pietas alia est tibi cura que natae;  
 sic et mater amas, sic numquam corde recedit  
 nata tuo, fixamque animi penetralibus imis  
 nocte dieque tenes. non sic Trachinia nidos  
 Alcione, vernos non sic Philomela penates  
 circumit amplectens animamque in pignora transfert.*

Ahora bien, Filippo de Tesalónica, compilador de la *Guirnalda*, también se hace eco de *narrationes* metamórficas como fuente de inspiración para su creación poética, como ocurre en *AP* 7.362 (Phil. 78 G.-P.), *AP* 9.307 (Phil. 5 G.-P.) o *APL* 16.104 (Phil. 69 G.-P.). En concreto, es en su epigrama declamatorio *AP* 9.262 (Phil. 29 G.-P.) donde el sujeto lírico compara la desgracia de una tal Aristódice, una madre que ha perdido a seis hijos (vv. 3-4), tres a causa de enfermedades y a otros tres en el mar, con la desgracia de la misma Procne o Alcíone (vv. 5-6), a las que Filippo no menciona expresamente sino que se puede inferir por el propio contexto de la composición:

ἠρίθμουν ποτὲ πάντες Ἀριστοδίκην κλυτόπαιδα  
 ἐξάκις ὠδίνων ἄχθος ἀπωσαμένην.  
 ἤρισε δ' εἰς αὐτὴν ὕδωρ χθονί· τρεῖς γὰρ ὄλοντο  
 νούσῳι, λειπόμενοι δ' ἤμυσαν ἐν πελάγει.  
 αἰεὶ δ' ἡ βαρῦδακρυς ἐπὶ στήλαις μὲν ἀηδῶν,  
 μεμφομένη δὲ βυθοῖς ἀλκυονίς βλέπεται.

De acuerdo con las versiones tradicionales del mito, Procne, tras asesinar a su hijo Itis por venganza contra su marido Tereo, se convierte en un ruiseñor, mientras que Alcíone, al morir su marido en un naufragio, decide suicidarse, pero los dioses se lo impiden transformándola en alción junto a su amado Céix. Ambos, como narra Ovidio, cuidarán de sus nidos construidos sobre el mar en calma<sup>1124</sup>. La comparación radica en que la protagonista del epigrama de Filippo, Aristódice, ‘se metamorfosea’ en ruiseñor y alción, es decir, en las mismas aves en las que se transforman Procne y Alcíone, respectivamente, para lamentar por siempre la pérdida de su descendencia. Las eternas lamentaciones de ambas figuras míticas pasan a ser proverbiales junto con el amor maternal<sup>1125</sup>. A partir de las *Metamorfosis* ovidianas, estas lamentaciones proverbiales o la simbología del amor maternal en la figura mítica de Alcíone no solo se encuentran en la literatura imperial en lengua griega, sino que tanto los autores griegos como latinos se sirven del relato metamórfico para sus composiciones literarias. Así se pone de manifiesto en los textos poéticos de Estacio y Filippo, ambos autores del siglo I. Ecos de estos mismos usos proverbiales los ofrece el poeta latino Estacio, tanto en sus *Silvas* como en su *Tebaida*. En *Silvas* 3.5.53-58 el poeta pretende magnificar el amor de

<sup>1124</sup> Cf. Ou. *Met.* 6.425-674 y 11.671-749.

<sup>1125</sup> La simbología del alción como representación del amor incondicional de una madre también se puede leer en *AP* 9.151, *AP* 13.27 y en *AP* 7.292, sin referencia explícita a la metamorfosis zoológica de Alcíone.

Claudia, su esposa, para con su hija, comparándolo con el amor que profesaba Filomela o Alcíone por sus nidos:

[...] *nec pietas alia est tibi curaue natae;  
sic et mater amas, sic numquam corde recedit  
nata tuo, fixamque animi penetralibus imis  
nocte dieque tenes. non sic Trachinia nidos  
Alcyone, vernos non sic Philomela penates  
circumit amplectens animamque in pignora transfert.*

En la *Tebaida* Estacio de nuevo incluye la transformación de las hermanas (v. 616) englobando los usos proverbiales del mito, a saber, el lamento fúnebre, la llegada de la primavera (v. 617) y el especial cuidado de los nidos (v. 618) para comparar la situación de Ismene en la saga tebana (8.616-620):

*sic Pandioniae repetunt ubi fida volucres  
hospitia atque larem bruma pulsante relictum,  
stantque super nidos veterisque exordia fati  
annarrant tectis: it truncum ac flebile murmur;  
verba putant, voxque illa tamen non dissona verbis.*

Lejos del epigrama funerario, ecrástico, convival o declamatorio, las composiciones de carácter amoroso son recurrentes en la *Antología Griega*, como el propio Estratón expone en *AP* 12.2. En este epigrama el de Sardes se aleja de los lamentos épicos de Níobe o las Pandiónides (vv. 1-3), curiosamente las metamorfosis de los personajes mitológicos mortales más recurrentes, de ahí que lo traigamos aquí a colación. En cambio, Estratón prefiere centrarse en el Amor, las Gracias y Baco (vv. 5-6), elementos característicos de la poesía erótica, evidenciando la contraposición *σεμνότης/λεπτότης*. No obstante, a pesar de que pretende alejarse de los asuntos mitológicos épicos, junto con el paradigma del amor, la belleza y el vino, se encuentran sin duda las variadas metamorfosis de los dioses, otro motivo más propio de esta poesía erótica. A diferencia de los personajes mortales que son transformados, bien para ser salvados de sus trágicos destinos o sufrir un castigo, los dioses —que no las diosas—, se metamorfosean en gran medida para satisfacer sus pasiones amorosas. Tanto es así que los diversos cambios de forma de Zeus se convierten en un motivo más que recurrente dentro de la poesía griega y latina de carácter erótico<sup>1126</sup>. Como se ha puesto ya de relieve aquí, la relación entre la literatura griega y latina abarca varios siglos y todo

---

<sup>1126</sup> En muchas de estas historias prodigiosas la metamorfosis de los diferentes personajes mitológicos y el contexto erótico están relacionados, como se puede observar en la obra de los elegíacos helenísticos como Partenio de Nicea o Hermesianacte. Los cambios de forma de los personajes se encuentran aquí insertados en distintos contextos amorosos.

ello resulta evidente no solo entre el epigrama grecolatino, sino en los distintos géneros literarios en los que encontraremos rasgos de imitación, traducción o intertextualidad en sendas lenguas<sup>1127</sup>.

El mito de la transformación de Zeus, en concreto, en águila ha sido motivo de inspiración para numerosos autores a lo largo de toda la literatura grecolatina. Se conocen distintas versiones de este relato mitológico, pero la primera referencia la ofrece Homero en su *Iliada* en la que refiere que los dioses raptaron a Ganimedes<sup>1128</sup>. En el *Himno a Afrodita* (5.202-206), sin embargo, se cuenta que Zeus rapta al troyano para hacerlo su copero, sin mención a la metamorfosis ni al águila<sup>1129</sup>. De nuevo, sin referencia a la metamorfosis, pero con el águila de Zeus como protagonista, se pueden leer las versiones de Teócrito (*Id* 15.124), Eratóstenes (*Cat.* 30), Virgilio (*Aen.* 5.252-257) u Horacio (*Od.* 4.4). La versión metamórfica la ofrecen, en cambio, el propio Teócrito en otro de sus idilios (*Id.* 20), Ovidio (*Am.* 1.10; *Met.* 10.157-161), Propercio (2.30), Luciano (*DDeor.* 6; 18) o Nono de Panópolis (*D* 10.315), junto con las referencias de la poesía epigramática griega y latina. El rapto de Ganimedes es uno de los motivos más representados también en el arte figurativo a partir del siglo IV, de manera que no resulta extraña la gran producción epigramática sobre este relato prodigioso. Estratón de Sardes, por ejemplo, opta en una de sus composiciones por la versión no metamórfica del mito (*AP* 12.221)<sup>1130</sup>:

στεῖχε πρὸς αἴθερα δῖον, ἀπέρχεο παῖδα κομίζων,  
αἰετέ, τὰς διφυεῖς ἐκπετάσας πτέρυγας,  
στεῖχε τὸν ἄβρὸν ἔχων Γανυμήδεα, μηδὲ μεθείης  
τὸν Διὸς ἡδίστων οἰνοχόον κυλίκων·  
φείδεο δ' αἰμάξαι κοῦρον γαμψόνυχι ταρσῶ,  
μὴ Ζεὺς ἀλγήσῃ τοῦτο βαρυνόμενος.

De acuerdo con Sánchez Ortiz de Landaluze, “una de las imágenes del arte figurativa, como el propio bronce de Leócares o una copia, pudo servir de inspiración a Estratón”<sup>1131</sup> para componer este poema. La *persona loquens* está describiendo el momento del rapto y se dirige directamente al águila con el vocativo αἰετέ (v. 2)<sup>1132</sup>, para advertirle del cuidado que debe tener para no dejar caer al muchacho frigio (v. 3) ni para dañarlo con sus corvas uñas (v. 5). En el caso latino, Marcial, a pesar de que no recurre de forma constante a episodios míticos en su obra, sí encontramos algunos

<sup>1127</sup> En cuanto a la idea de imitación, habría de señalarse que, como puntualiza Hutchinson (2013, p. 29), imitar no debería implicar una disminución de la calidad literaria, sino que, atendiendo al propio significado del verbo latino *imitari*, los autores realizan, de hecho, un ejercicio complejo de “capturing and matching: a success not an attempt”. Todo ello no queda restringido solo a la literatura latina con respecto a la griega, sino también a la inversa.

<sup>1128</sup> Cf. *Il.* 20.231-235.

<sup>1129</sup> También en la *Suda* y en un escolio a la *Iliada* 19.234. Homero (*Il.* 20.230-33), Diodoro Sículo (D.S. 4.75.5) o Pausanias (Paus. 5.24.5) siguen esta otra versión del mito.

<sup>1130</sup> La versión metamórfica aparece en la primera etapa de la poesía helenística, en concreto, en los epigramas de Alceo (*AP* 12.64 = Alc.Mess. 9 G.-P.), Meleagro (*AP* 12.65 = Meleag.) o en composiciones anónimas (e. g. *AP* 5.65) y en Fanocles en frg. 4b-c (Gallé) *ap.* Eusebio y Sincelo, donde se cuestionan la metamorfosis.

<sup>1131</sup> Ya que Plinio también lo menciona en *HN* 34.74. Cf. González Rincón, 1996, p. 230.

<sup>1132</sup> Como también ocurre en *AP* 12.67 (anon. 25 G.-P.).

relatos de temática metamórfica, como la recreación del rapto de Ganimedes para establecer una semejanza entre el Olímpico y el emperador (1.6):

*Aetherias aquila puerum portante per auras  
illaesum timidis unguibus haesit onus:  
nunc sua Caesareos exorat praeda leones  
tutus et ingenti ludit in ore lepus.  
quae maiora putas miracula? summus utrisque  
auctor adest: haec sunt Caesaris, illa Iovis.*

En esta composición, Marcial, al igual que luego Estratón, evita la metamorfosis del dios<sup>1133</sup>. El sujeto lírico cuenta que el águila de Zeus estaba tan bien domada que incluso no daña a Ganimedes cuando lo rapta con sus *timidis unguibus* (v. 2), tal y como los bien domados leones del César son incapaces de dañar a la liebre con la que juegan. A diferencia de otros epigramas, el poeta latino y el poeta griego explotan el tópico de Ganimedes, de forma similar, evitando la transformación y haciendo especial hincapié en las uñas que, milagrosamente, no dañan la piel del joven<sup>1134</sup>. Parece que la mención de las uñas del águila en la leyenda metamórfica del rapto de Ganimedes procede de época helenística, como se puede presuponer a partir de un epigrama anónimo en el que, a diferencia de las composiciones anteriores, se muestra con más claridad el cambio de forma de Zeus. El poeta recrea ahora el rapto del joven frigio con otro muchacho, un tal Dionisio. El epigramatista incluye los vocativos Ζεῦ πάτερ (v. 2) y αἰετέ (v. 3), dirigiéndose en ambos casos al propio dios, con la intención de saber si sus garras, tras la metamorfosis, le han dejado alguna marca a Dioniso, como quizá le ocurrió ya a Ganimedes (*AP* 12.67 = anon. 25 G.-P.):

Τὸν καλὸν οὐχ ὀρώω Διονύσιον. ἄρά γ' ἀναρθεῖς,  
Ζεῦ πάτερ, <ἀθάνατοις> δεύτερος οἰνοχοεῖ;  
αἰετέ, τὸν χαρίεντα ποτὶ πτερὰ πυκνὰ τινάξας  
πῶς ἔφερες μὴ που κνίσματ' ὄνυξιν ἔχη;

No solo los poetas imperiales tenían una especial predilección por el motivo de Ganimedes sino que, a pesar de las distintas versiones del relato entre las que se distinguen la versión de la metamorfosis y la leyenda no metamórfica, la referencia a las uñas del águila está presente en la poesía augústea, como se puede leer en *Apéndice Virgiliano* (1.91 ss.). Este motivo pasa de la epigramática helenística a la poesía latina con Virgilio y, a partir del siglo I, parece existir una indiscutible fluctuación de dichos motivos que forman parte del relato mítico pero no solo en Marcial, o poco después en Estratón, como se ha ejemplificado anteriormente, sino también en autores griegos de poesía y prosa durante la época imperial. Ejemplo de ello son los relatos de

<sup>1133</sup> Habría de señalarse que Estratón no es considerado un “creatore” sino un “raccoglitore” (Benedetti, 1980, p. 70) en un momento en el que el gusto por la erudición supera el gusto artístico, de manera que no es de extrañar que se encuentren reminiscencias de varios autores en las composiciones del de Sardes.

<sup>1134</sup> El tópico de la suavidad con la que el águila rapta a Ganimedes se contrapone al uso del sustantivo βῆη (v. 3: εἰ δὲ βῆη τὸν καλὸν ἀποίσειαι) en el epigrama anónimo *AP* 12.69 (anon. 21 G.-P.).

Luciano de Samósata o Nono de Panópolis. Luciano en su *Dearum Iudicium* (6) expone, en boca de Hermes, cómo se produjo el rapto del troyano: καταπτάμενος δὲ ὀπισθεν αὐτοῦ ὁ Ζεὺς κούφως μάλα τοῖς ὄνυξι περιβαλὼν καὶ τῷ στόματι τὴν ἐπὶ τῇ κεφαλῇ τιάραν ἔχων ἀνέφερε τὸν παῖδα τεταραγμένον. Así, el autor se decanta por fundir la versión metamórfica con la referencia al cuidado y delicadeza que Zeus debe prestar para no dañar con sus uñas a Ganimedes. Por su parte, Nono, referente de la épica imperial en lengua griega, se hace eco de la tradición y, al menos, en tres ocasiones a lo largo de sus *Dionisiacas* menciona las garras del águila durante el rapto. En *Dionisiacas* 10 (vv. 256-261) la *persona loquens* hace uso del motivo de Ganimedes para ejemplificar el rapto de su amado temiendo que, como al copero, el Olímpico, ahora metamorfoseado, lo dañe con sus φειδομένοις ὀνύχεσσιν<sup>1135</sup>. De nuevo, en *Dionisiacas* (11 294-296), como ya hicieran Virgilio, Estratón o Marcial, Nono cuenta cómo Zeus, tras la metamorfosis zoológica, eleva al joven por los aires φειδομένοις ὀνύχεσσιν (“con cuidadosas uñas”). La inclusión de las uñas del águila y del cuidado para no arañar al muchacho (sea Zeus metamorfoseado o bien su animal consagrado) vuelve a aparecer ahora en *Dionisiacas* 25 (433-438), esta vez en la descripción de un escudo: ταρβαλέος δ’ ἦικτο δι’ αἰθέρος ἰπτάμενος Ζεὺς, / ἀδρύπτοις ὀνύχεσσι τεθηπότα κοῦρον ἀείρων, / ἠρέμα κινυμένων περύγων πεφιδημένος ὄρμη. A esto Nono suma la angustia del Olímpico (v. 433: ταρβαλέος) Así, todas estas referencias ponen de manifiesto que la deuda literaria entre Grecia y Roma se orienta en ambas direcciones.

Habría de señalarse, sin embargo, otras variaciones igualmente relevantes sobre el episodio metamórfico de Zeus y Ganimedes, como la inclusión de tópico de la mortalidad del joven frigio, que aparece por vez primera en el *Himno homérico a Afrodita* (v. 214)<sup>1136</sup>, y los celos de Hera. En lo que respecta al carácter formulario de los celos coléricos de Hera, Antípato de Tesalónica en *AP* 9.77 (Antip. Thess. 111 G.-P.)<sup>1137</sup> recrea una versión del origen de la guerra de Troya en el que funde el rapto de Ganimedes, la metamorfosis de Zeus (implícita) y los celos de Hera:

πριομένα κάλλει Γανυμήδεος εἶπέ ποθ’ Ἥρα  
 θυμοβόρον ζάλον κέντρον ἔχουσα νόωι·  
 “ἄρσεν πῦρ ἔτεκεν Τροία Δί, τοιγὰρ ἐγὼ πῦρ  
 πέμψω ἐπὶ Τροίαι πῆμα φέροντα Πάριν,  
 ἦξει δ’ Ἰλιάδαις οὐκ αἰετὸς ἀλλ’ ἐπὶ θοΐναν  
 γῦπες ὅταν Δαναοὶ σῦλα φέρωσι πόνων”.

No es por Paris sino por la belleza de Ganimedes (v. 1), el amante efebo de Zeus, por quien Hera inicia la guerra contra los frigios (vv. 3-6), de manera que el carácter celoso de Hera (v. 2) ya

<sup>1135</sup> Recordemos que *AP* 12.69 (anon. 21 G.-P.), por el contrario, menciona la violencia del águila con la metamorfosis implícita.

<sup>1136</sup> Cf. Sánchez Ortiz de Landaluce, 2006, p. 232.

<sup>1137</sup> Ya en Fanocles frg. 4a-c (Gallé).

aparece en la epigramática griega para pasar luego a la tradición latina con Ovidio en sus *Metamorfosis* (10.155). Más tarde, Marcial funde el carácter celoso de Hera con el motivo de la mortalidad de Ganimedes en dos composiciones (9.36 y 11.43):

*Viderat Ausonium posito modo crine ministrum  
Phryx puer, alterius gaudia nota Iovi:  
"quod tuus ecce suo Caesar permisit ephebo,  
tu permitte tuo, maxime rector" ait;  
"iam mihi prima latet longis lanugo capillis,  
iam tua me ridet Iuno vocatque virum."  
cui pater aetherius "puer o dulcissime," dixit,  
"non ego quod poscis, res negat ipsa tibi:  
Caesar habet noster similis tibi mille ministros  
tantaque sidereos vix capit aula mares;  
at tibi si dederit vultus coma tonsa viriles,  
quis mihi qui nectar misceat alter erit?"*

En 9.36 Ganimedes ha visto crecer su barba (v. 5) y empieza a tener *vultus... viriles* (v. 11), lejos de ser ya el bello efebo que encendía la pasión del Olímpico. A su vez, la afirmación de que Juno ya no lo tomaba en serio (v. 6) hace pensar en el enfrentamiento que tenía ciertamente también con Ganimedes. La misma cuestión, es decir, la combinación del motivo de la ira de Hera y Ganimedes y el crecimiento de su barba, pone de relieve Marcial en la siguiente composición por medio, sobre todo, de los siguientes versos *dixit idem quotiens lascivo Iuno Tonanti!* (v. 3) y *grandi cum Ganymede* (v. 4):

*Depresum in puero tetricis me vocibus, uxor,  
corripis et culum te quoque habere refers.  
dixit idem quotiens lascivo Iuno Tonanti!  
ille tamen grandi cum Ganymede iacet.  
incurvabat Hylan posito Tiryntius arcu:  
tu Megaran credis non habuisse natis?  
torquebat Phoebum Daphne fugitiva: sed illas  
Oebalius flammis iussit abire puer:  
Briseis multum quamvis aversa iaceret,  
Aeacidae propior levis amicus erat.  
parce tuis igitur dare mascula nomina rebus  
teque puta cunnos, uxor, habere duos.*

Bien es cierto que los celos de Juno para con todas las amantes de Júpiter aparecen de forma recurrente en la literatura grecolatina, pero, la cuestión radica en observar cómo, a partir de Antípatro, este carácter colérico de Juno se extiende también al único amante masculino del Olímpico. Sendos motivos aparecen de nuevo en la poesía latina, esta vez en la épica. Estacio menciona cómo Juno está siempre airada contra el joven Ganimedes y nunca acepta beber el néctar que le ofrece el copero *quem turbida semper / Iuno videt refugitque manum nectarque recusat* (*Silu.* 3.4.11-15). Pero también en la poesía de lengua griega, Estratón de Sardes, en una composición que combina el mito de Prometeo y el rapto de Ganimedes (*AP* 12.220), indica que la barba del joven



disgusta al Olímpico (vv. 5-6): εἶτά σε δαρδάπτει Διὸς αἰετὸς, ὅς Γανυμήδην / ἤρπασ' ὁ γὰρ πώγων καὶ Διὸς ἐστ' ὀδύνη, evidenciando su mortalidad<sup>1138</sup>. Se trata, por tanto, de un *topos* extendido en la literatura grecolatina pederástica (εἰσι τρίχες) que indica el cambio de *status* del joven, de *erómenos* a *erastés*<sup>1139</sup>.

Pero no solo la metamorfosis de Zeus en águila es recurrente en la tradición literaria, sino también el resto de cambios de forma: sátiro,<sup>1140</sup> lluvia de oro, cisne<sup>1141</sup> o toro. Todas estas transformaciones tienen un punto en común, el deseo del Olímpico por satisfacer sus pasiones eróticas con las distintas princesas mortales u otras divinidades, como expone el sujeto lírico a través de una *enumeratio exemplorum* en el epigrama anónimo AP 9.48 (= anon. 67 P.): Ζεὺς κύκνος, ταῦρος, σάτυρος, χρύσος, δι' ἔρωτα / Λήδης, Εὐρώπης, Ἀντιόπης, Δανάης. El motivo de las distintas transformaciones del padre de los dioses aparece en la literatura griega y latina a partir del siglo I con el objetivo de ejemplificar la codicia en el amor, la transformación como forma de conquista o la infalibilidad de Eros. Es bien sabido que numerosos epigramatistas hicieron del amor el tema central de su obra, como podemos leer en Meleagro, Marco Argentario o Estratón, aunque también en la poesía latina con los elegíacos de la edad augustea. Partimos entonces aquí, en primer lugar, de una composición de Paulo Silenciarario, uno de los últimos epigramatistas eróticos de la *Antología* (AP 5.217):

Χρύσεος ἀψαύστοιο διέτμαγεν ἄμμα κορείας  
 Ζεὺς, διαδὺς Δανάας χαλκελάτους θαλάμους.  
 φαμί λέγειν τὸν μῦθον ἐγὼ τάδε· 'Χάλκεα νικᾷ  
 τείχρα καὶ δεσμοὺς χρυσὸς ὁ πανδαμάτωρ.'  
 χρυσὸς ὄλους ῥυτῆρας, ὄλας κληῖδας ἐλέγγει,  
 χρυσὸς ἐπιγνάμπτει τὰς σοβαροβλεφάρους·  
 καὶ Δανάας ἐλύγωσεν ὄδε φρένα. μή τις ἐραστής  
 λισσέσθω Παφίαν, ἀργύριον παρέχων.

En esta composición el yo poético presenta una versión racionalizada de la metamorfosis de Zeus en lluvia de oro. Según la versión más extendida<sup>1142</sup>, el Olímpico decide transformarse en oro para conseguir acceder a la torre que encerraba a Dánae. La *persona loquens* aquí resume el cambio prodigioso acaecido en la naturaleza de Zeus en el primer dístico, pero en los seis versos restantes decide exponer su propia lectura del pasaje: el oro abre todas las puertas. El motivo de la *luxuria*

<sup>1138</sup> La repercusión de estas variaciones en el motivo de la metamorfosis de Zeus para el rapto de Ganimedes es evidente por la gran fluctuación entre la literatura griega y latina, como ejemplifican los pasajes de Luciano (*DDeor.* 5) o el poeta Nono de Panópolis (*D.* 25.249; 31.251-256).

<sup>1139</sup> Cf. AP 12.9, AP 12.10, AP 12.178, AP 12.204, AP 12.248.

<sup>1140</sup> Esta transformación la recogen también Ovidio en sus *Metamorfosis* (7.110-111), Luciano (*DDeor.* 2.1), Nono (*D.* 31.218; 33.301) o el escolio a Apolonio (*Sch. A.R.* 4.1090).

<sup>1141</sup> Cf. E. *Hel.* 19: κύκνου μορφώματ' ὄρνιθος λαβόν; E. *Hel.* 215: κύκνου περῶ; E. *IA* 793: κύκνου; E. *IA* 795: ὄρνιθι παμένω, ἠλλάχθη δέμας, ὄρνιθόγονον ο κυκνοπτέρου (1385-1386); Eratosth. *Cat.* 25: τούτω (κύκνω) Ζεὺς ὁμοιωθεὶς ο διὰ δὲ τὸ μὴ μεταμορφωθῆναι; Lyc. 88: τὸργος ὑγρόφοιτος; Isoc. *Orat.* 10: τούτω δὲ πάλιν ὁμοιωθεὶς Λήδαν ἐνυμφευσεν.

<sup>1142</sup> *Vid.* Ou. *Met.* 4.611; 6.113; 11.117.

*muliebris*, de origen cínico<sup>1143</sup>, está bien documentado en la literatura latina y griega, aunque bien es cierto que solo algunos de los poetas incluyen historias prodigiosas para ejemplificar dicha cuestión. Antes de Paulo Silenciaro, otros autores, bien griegos o latinos, deciden unir el motivo de las múltiples metamorfosis de Zeus como ejemplo paradigmático que revela una visión codiciosa del amor. Este es el uso que le concede Ovidio cuando utiliza, de hecho, varios *exempla* mitológicos de contenido metamórfico con los que ensalzar la belleza de su amada en *Amores*. Afirma aquí el de Sulmona que teme a Zeus, puesto que, al tener la capacidad de transformarse en cualquier animal, ser u otro objeto para conseguir a su amante, podría encapricharse también de su amada y como ocurre con Dánae, Leda, Europa o Amimone, esta cedería igualmente ante el Olímpico. No obstante, Ovidio cambia por completo la visión de su amada cuando esta le exige dinero a cambio de su belleza (1.10.3-12):

*qualis erat Lede, quam plumis abditus albis  
callidus in falsa lusit adulter ave,  
qualis Amymone siccis erravit in agris,  
cum premeret summi verticis urna comas—  
talis eras; aquilamque in te taurumque timebam,  
et quidquid magno de Iove fecit amor.  
Nunc timor omnis abest, animique resanuit error;  
nec facies oculos iam capit ista meos.  
cur sim mutatus, quaeris? quia munera poscis.  
haec te non patitur causa placere mihi.*

Ahora bien, esta visión sobre la codicia y el amor no es original de Ovidio, sino que forma parte de la tradición epigramática griega. Ya Antípatro de Tesalónica presenta en su composición una comparación entre los propios dioses que solo gracias a la metamorfosis satisfacen sus deseos y un tal Evágoras, gran seductor, que no necesita precisamente ningún engaño o artimaña (*AP* 9.241 = *Antip. Thess.* 52 G.-P.)<sup>1144</sup>:

βουκόλος ἔπλεο, Φοῖβε, Ποσειδάων δὲ καβάλλης,  
κύκνος Ζεύς, Ἄμμων δ' ὠμφιβόητος ὄφις,  
χοῖ μὲν ἐπ' ἠϊθέας σὺ δὲ †παιδικός†, ὄφρα λάθοιτε·  
ἔστε γὰρ οὐ πειθοῦς εὐνέται ἀλλὰ βίης.  
Εὐαγόρας δ' ὦν χαλκὸς ἄτερ δόλου αὐτὸς ἐναργῆς  
πάντας καὶ πάσας, οὐ μεταβαλλόμενος.

No son necesarias las transformaciones como indica la *persona loquens*, sino que basta con llevar dinero para conseguir a la amante que cada cual prefiera: ὦν χαλκός (v. 5). La misma idea se puede leer en otro de sus epigramas cuando el sujeto lírico se dirige al mismo Zeus y ridiculiza su metamorfosis en toro, en tanto que expone que solo con dinero puede convencer a cualquier

<sup>1143</sup> Cf. Rodríguez Adrados (1994).

<sup>1144</sup> En Luciano de Samósata se puede apreciar también la idea de que los dioses necesitan metamorfosearse para satisfacer sus pasiones amorosas. En *Dialogi Deorum* (6) es el mismo Zeus quien reprocha a Eros el hecho de que no pueda conseguir que sus amantes se enamoren de él, ya que la única manera de acceder a ellas es cambiando de forma. No se debe obviar que Luciano también expone aquí el *topos* de la infalibilidad de Eros.

prostituta aquí en concreto de una ateniense llamada Europa, Εὐρώπην τὴν Ἀτθίδα, que evoca irremediablemente (v. 1) y adelanta al mismo tiempo la metamorfosis del dios (v. 4). Así, el elemento metamórfico abre y cierra la composición (AP 5.109 = Antip.Thess. 53 G.-P.):

δραχμῆς Εὐρώπην τὴν Ἀτθίδα μήτε φοβηθεῖς  
μηδένα μήτ' ἄλλως ἀντιλέγουσαν ἔχε,  
καὶ στρωμνὴν παρέχουσαν ἀμεμφέα χωπότε χειμῶν  
ἄνθρακας. ἦ ῥα μάτην, Ζεῦ φίλε, βοῦς ἐγένου.

El epigramatista de Tesalónica funde esta vez el motivo de la metamorfosis de Zeus en lluvia de oro y el mito de las edades de Hesíodo con tintes satíricos. Muestra entonces una visión codiciosa del amor a través de la racionalización de la transformación del Olímpico, pues solo llevando oro y no convirtiéndose en oro Dánae lo acepta como amante AP 5.31 (Antip.Thess. 112 G.-P.)<sup>1145</sup>:

χρῦσεος ἦν γενεὴ καὶ χάλκεος ἀργυρῆ τε  
πρόσθεν, παντοίη δ' ἢ Κυθέρεια τὰ νῦν,  
καὶ χρυσοῦν τίει καὶ χάλκεον ἄνδρ' ἐφίλησεν  
καὶ τοὺς ἀργυρέους οὔ ποτ' ἀποστρέφεται.  
Νέστωρ ἢ Παφίη· δοκέω δ' ὅτι καὶ Δανάη Ζεὺς  
οὐ χρυσός, χρυσοῦς δ' ἦλθε φέρων ἑκατόν.

La misma temática ofrece Estratón varios siglos más tarde, recreando el tópico de la amada avariciosa a través de la transformación de Zeus en oro. De nuevo, el mito metamórfico es racionalizado ya que, de acuerdo con la lectura del de Sardes, Dánae aceptó a Zeus porque le ofreció una gran cantidad de oro. Así la *persona loquens* compara a Dánae con su amada insaciable de dracmas (AP 12.239):

Πέντ' αἰτεῖς, δέκα δώσω· εἰκοσι δ' ἀντία ἔξεις.  
ἄρκει σοι χρυσοῦς; ἤρκεσε καὶ Δανάη.

Pero no solo Antípatro o Estratón sino otros tantos epigramatistas de la *Antología* se inspiran en el relato metamórfico de Zeus y Dánae para rehacer el tópico de la *avara puella*, como leemos en dos composiciones de Parmenión. Ofrece aquí el poeta otra racionalización del cambio corpóreo de Zeus, que se infiere por medio del término χρυσοῦ (v. 1), en contraposición del χρυσοῦ (v. 1) del sujeto lírico, mostrando al mismo tiempo el resultado de la transformación, es decir, ella lluvia de oro y el medio o instrumento que le permite ganarse el favor de Dánae, (AP 5.34 = Parmen. 2 G.-P.):

ὁ Ζεὺς τὴν Δανάην χρυσοῦ, κἀγὼ δὲ σὲ χρυσοῦ·  
πλεῖονα γὰρ δοῦναι τοῦ Διὸς οὐ δύναμαι.

<sup>1145</sup> La misma temática la ofrece Estratón en AP 12.239. Se trata del tópico “el sexo cuesta dinero”, de acuerdo con González Rincón (1996, p. 39), que aparece con cierta frecuencia en la *Antología*. Cf. AP 12.6, AP 12.8, AP 12.212, AP 12.214, AP 12. 218, AP 12.219.

Se justifica así el yo poético ante su amada, pues si Zeus empleó oro para obtener a Dánae, los demás también pueden hacer uso solo del oro para conquistar a la amada. No será la única ocasión en la que Parmenión se sirva de este mito metamórfico en el mismo contexto ya que, en otra de sus composiciones, el sujeto lírico se dirige a Zeus para decirle irónicamente que, gracias a su metamorfosis en oro, Dánae se maravilla ante tan valioso regalo δῶρῳι (v. 2) y, por consiguiente, lo acepta como amante de mejor gana (*AP* 5.33 = *Parmen.* 1 G.-P.)<sup>1146</sup>:

ἔς Δανάην ἔρρευσας, Ὀλύμπιε, χρυσός, ἴν' ἡ παῖς  
ὥς δῶρῳι πεισθῆι, μὴ τρέσῃι ὡς Κρονίδην<sup>1147</sup>.

Resulta entonces evidente que el hecho de metamorfosearse es una buena y eficaz táctica para conquistar a la amada, o al menos, a los dioses –en concreto a Zeus– les funciona. Frente a ello, hay poetas que insertan el motivo de la metamorfosis, en cambio, para ejemplificar su desacuerdo con esta forma de conquista, como se aprecia a partir de una de las composiciones de otro epigramatista griego de época imperial: Baso. Así en forma de *recusatio* y con la estructura de los *tria exempla la persona loquens*, a pesar de la facilidad con la que parece obtener Zeus a Dánae (v. 1), Europa (v. 1) o Leda (v. 2), prefiere, sin embargo, pagar simplemente a Corina por sus servicios (v. 4) y olvidar esos trucos que considera innecesarios (*AP* 5.125 = *Bass.* 1 G.-P.):

οὐ μέλλω ῥεύσειν χρυσός ποτε· βοῦς δὲ γένοιτο  
ἄλλος ἢ μέλιθρους κύκνος ἐπιόνιος·  
Ζηνὶ φυλαστέσθω τάδε παίγνια· τῆι δὲ Κορίννῃ  
τοὺς ὀβολοὺς δῶσω τοὺς δύο κού πέτομαι.

Pero, aunque Baso describa aquí la metamorfosis de Zeus como una forma de conquista negativa o inútil, otros epigramatistas alaban la rapidez y simplicidad con la que Zeus metamorfoseado lleva siempre a término todas sus pasiones eróticas. Es por ello por lo que Antífilo (s. I) escribe sobre lo útil que sería poseer esta capacidad prodigiosa y transformarse para evitar dolorosos rechazos de parte de las amadas. En una de sus composiciones (*AP* 5.307 = *Antiphil.* 13 G.-P.) de carácter efrástico parece describir un cuadro de Zeus y Leda en el que se representa explícitamente la transformación de Zeus. El yo poético envidia a los amantes, Leda y Zeus metamorfoseado en cisne, de manera que, para evitar ser desdichado en el amor, quiere también transformarse pero, en vez de en un cisne como Zeus (εἰ γὰρ Ζεὺς κύκνος), en una alondra (v. 4: ἐγὼ κόρυδος):

χεῦμα μὲν Εὐρώταο Λακωνικόν, ἃ δ' ἀκάλυπτος  
Λήδα, ἢ κύκνοι κρυπτόμενος Κρονίδας·  
οἱ δ' ἔμε τὸν δυσέρωτα καταίθετε. καὶ τί γένομαι;  
ὄρνεον· εἰ γὰρ Ζεὺς κύκνος, ἐγὼ κόρυδος.

<sup>1146</sup> Cf. *Ou. Am.* 1.8 y 1.10.

<sup>1147</sup> Véase también *AP* 9.48 (anon. 67 P.).

Ahora bien, en la literatura latina Estacio recurre a la estructura de *tria exempla*, como Baso en *AP* 5.125 (Bass. 1 G.-P.), esta vez para elogiar la belleza de Violentilla a través de mitos metamórficos. Compara entonces a Violentilla con la propia Dafne o Ariadna, quienes no habrían sufrido daño alguno si Febo o Baco se hubieran fijado antes en la joven. De igual manera, Júpiter/ Zeus se hubiera transformado, no una sino tres veces solo y exclusivamente por ella, si Juno/Hera no lo hubiera frenado con sus celos (v. 134). Esta triple metamorfosis aludida del Olímpico en cisne, toro o lluvia de oro (vv. 135-136) tiene como objetivo ensalzar a Violentilla en tanto que la compara con personajes míticos de alta alcurnia Leda, Europa y Dánae (1.2.134-136):

*quod nisi me longis placasset Iuno querelis,  
falsus huic pennas et cornua sumeret aethrae  
rector, in hanc ver<s>o cecidisset Iuppiter auro.*

La metamorfosis puede aparecer entonces en la poesía griega y latina en contextos encomiásticos, es decir, como vía de encomio al amado, ya se trate de un amor heterosexual, como en el caso de Violentilla en Estacio (*Silu.* 2.134-136) o en el caso de Leónidas de Alejandría, ahora en ámbito griego, por un bello efebo: Periandro. La *persona loquens* se extraña ante el hecho de que Zeus, habiendo visto al joven (v. 3), no se metamorfoseara (v. 2) para raptar y satisfacer su deseo amoroso, como ya hiciera por Dánae (*AP* 12.20):

Ὁ Ζεὺς Αἰθιοπῶν πάλι τέρπεται εἰλαπίναισιν,  
ἢ χρυσὸς Δανάης εἴρπυσεν εἰς θαλάμους·  
θαῦμα γάρ, εἰ Περίανδρον ἰδὼν οὐχ ἤρπασε γαίης  
τὸν καλόν. ἢ φιλόπαις οὐκέτι νῦν ὁ θεός.

El sobrepujamiento (ὕπεροχή) es uno de los *topoi* más empleados en la época helenística con gran repercusión en la poesía imperial. Con el objeto de mostrar la superioridad del amado, se compara a este con otros personajes mitológicos tradicionales como se puede leer en las composiciones de Estratón de Sardes. Centrándose exclusivamente en el motivo del previsible rapto de un efebo por Zeus (vv. 1-2), vuelve a recurrir al episodio metamórfico de Zeus y Ganimedes y su explícita conversión zoológica ahora para destacar la belleza y exaltar todavía más la figura de Agripa (*AP* 12.194)<sup>1148</sup>:

Εἰ Ζεὺς ἐκ γαίης θνητοῦς ἔτι παῖδας ἐς αἴθρην  
ἤρπαζεν, γλυκεροῦ νέκταρος οἰνοχόους,  
αἰετὸς ἂν πτερύγεσσιν Ἀγρίππαν τὸν καλὸν ἡμῶν  
ἤδη πρὸς μακάρων ἦγε διηκονίας.  
ναὶ μὰ σέ γάρ, Κρονίδη, κόσμου πάτερ, ἦν ἐσαθρήσης,  
τὸν Φρύγιον ψέξεις αὐτίκα Δαρδανίδην.

<sup>1148</sup> Cf. *AP* 12.181, 12.195, 12.207, 12.217.

De acuerdo con Page, este tópico “Has Zeus given up chasing beauties on earth?”<sup>1149</sup> se encuentra en la epigramática griega con Leónidas o Estratón, pero también enumera casos en la poesía latina, como Propertio (*cur haec in terris facies humana moratur? / Iuppiter, ignosco pristina furta tua*)<sup>1150</sup>. Todos los poetas hacen además especial hincapié al respecto en sus composiciones en el sentido de la vista, el preciso momento en el que Zeus ve al o a la joven, por ejemplo en Leónidas (v. 3: ἰδών), o Estacio (*hanc si Thessalicos vidisses, Phoebe, per agros / erraret secura Daphne*)<sup>1151</sup>. Se trata, por tanto, de un recurso literario recurrente en la época helenística e imperial que muestra el deseo por el amado. Este deseo se materializa con la necesidad de tener cerca al *erómenos*, contemplarlo, raptarlo o retenerlo<sup>1152</sup>. Las variadas y reiteradas metamorfosis de Zeus por amor hacia alguna mortal o hacia Ganimedes, único amor homosexual del dios, son una forma recurrente de alabanza a la amada o al amado en la poesía griega o latina. Como se ha ejemplificado con Estacio en su alabanza a Violentilla, el propio Ovidio optó por las transformaciones del Olímpico en cisne, águila o toro para ensalzar la figura de Corina en *Am.* 1.10.3. Afirma aquí el poeta que está temeroso por las prodigiosas acciones del dios, ya que él no tendría nada que hacer si Zeus, metamorfoseado, llegara y le arrebatara a su amada, como ocurrió con jóvenes precedentes: Leda, Ganimedes o Europa<sup>1153</sup>. Más tarde, Sidonio Apolinar también recurre en uno de sus epitalamios a las metamorfosis de Zeus como medio de alabanza de la novia. Expone que, por obtener el amor de Iberia, el propio Júpiter se habría transformado en cualquier ser (in)animado (vv. 89-90), exaltando así la figura de la joven (11.86-93):

*te quoque multimodis ambisset, Hiberia, ludis  
axe Pelops, cursu Hippomenes luetaque Achelous,  
Aeneas bellis spectatus, Gorgone Perseus;  
nec minus haec species totiens cui Iuppiter esset  
Delia, taurus, olor, Satyrus, draco, fulmen et aurum.  
quare age, iungantur; nam census, forma genusque  
conveniunt: nil hic dispar tua fixit harundo,  
sed quid vota moror?” [...].*

El mismo uso de la metamorfosis reaparece en el epigramatista griego Páladas (*AP* 5.257). De nuevo, emplea el alejandrino, profundo conocedor de la tradición, la serie de transformaciones de Zeus en toro, lluvia de oro o cisne para encomiar en este caso la belleza de una prostituta engreída (v. 2: τῆς σοβαρᾶς). Compara así, a causa de su excelso atractivo, a dicha prostituta con las

<sup>1149</sup> Sánchez Ortiz de Landaluce 2006, pp. 220-221.

<sup>1150</sup> Prop. 2.2.3-4. En su composición trata de ensalzar la belleza de Cintia. Para ello, aunque sin mención expresa de las metamorfosis de Zeus, se pregunta por qué Júpiter no se la ha llevado todavía consigo.

<sup>1151</sup> *Silu.* 1.2.130-131. Se trataría por tanto de un elemento concomitante en todos estos autores que ya aparece en epigramatistas helenísticos.

<sup>1152</sup> Pordomingo, 2000, p. 87.

<sup>1153</sup> La temeridad con la que la *persona loquens* imagina las acciones de Zeus se puede leer también en la epigramática griega e. g. *AP* 12.64 (Alc. Mess. 9 G.-P.) o *AP* 12.65 (Meleag. 101 G.-P.).

princesas Dánae, Leda o Europa (vv. 3-4: ὄυτε γὰρ Εὐρώπης, οὐ τῆς Δανάης περὶ κάλλος / οὐθ' ἀπαλῆς Λήδης ἐστ' ἀπολειπομένη), haciendo del motivo de la metamorfosis, bien una forma de encomio de la muchacha, bien la única forma de conquista del dios, como ponen de relieve también Baso (*AP* 5.125 = Bass. 1 G.-P.) o Parmenión (*AP* 5.33 = Parmen. 1 G.-P.):

νῦν καταγιγνώσκω καὶ τοῦ Διὸς ὡς ἀνέραστου,  
 μὴ μεταβαλλομένου τῆς σοβαρᾶς ἔνεκα·  
 ὄυτε γὰρ Εὐρώπης, οὐ τῆς Δανάης περὶ κάλλος  
 οὐθ' ἀπαλῆς Λήδης ἐστ' ἀπολειπομένη·  
 εἰ μὴ τὰς πόρναις παραπέμπεται· οἶδα γὰρ αὐτὸν  
 τῶν βασιλευουσῶν παρθενικῶν φθορέα<sup>1154</sup>.

Páladas presenta la metamorfosis como un motivo característico en este tipo de epigramas de carácter erótico, pues la única manera que tendría Zeus de satisfacer sus pasiones eróticas es a través de las distintas transformaciones, aunque finalmente no lo hace aquí. Reutiliza así el epigramatista griego el tópico de “Has Zeus given up chasing beauties on earth?”, ya que a pesar del encanto de la prostituta, Zeus no parece estar interesado en cambiar su forma por ella. Por último, habría de señalarse también que los diferentes poetas se han hecho eco de las variadas metamorfosis de Zeus para representar poéticamente otro tópico literario, la infalibilidad de Amor/Eros, como ocurre, en ámbito griego, en la *Guirnalda* con Filipo de Tesalónica. Precisamente en una de sus composiciones, la *persona loquens* afirma que el poder de dicha divinidad es tan colosal que, al igual que consiguió hacer que Zeus se transformara en cisne por Leda (vv. 5-6: [...] εἰ Δία κύκνον / ποιήσας), consigue igualmente que el propio Heracles se convierta en esclavo de Ónfale (*AP*. 16.104 = Phil. 69 G.-P.):

Ἦρη τοῦτ' ἄρα λοιπὸν ἔτ' ἤθελε πᾶσιν ἐπ' ἄθλοισι,  
 ὄπλων γυμνὸν ἰδεῖν τὸν θρασὺν Ἡρακλέα.  
 ποῦ χλαίνωμα λέοντος ὃ τ' εὐρπίζητος ἐπ' ὤμοισι  
 ἴδς καὶ βαρύπους ὄζος ὁ θηρολέτης;  
 πάντα σ' Ἔρωι ἀπέδυσσε· καὶ οὐ ξένον, εἰ Δία κύκνον  
 ποιήσας ὄπλων νοσφίσασθ' Ἡρακλέα.

Dicho *topos* se puede leer en otro epigrama anónimo de la *Guirnalda*. En este caso el poeta ha simulado un diálogo entre Zeus y el propio Eros. El padre de los dioses amenaza al niño alado con arrebatarle todas sus flechas (v. 1) porque está cansado de sufrir las heridas de amor. Eros, en cambio, sin miedo a la reacción de Zeus lo amenaza con volver a enamorarlo y, por ende, a metamorfosearlo para captar la atención de la nueva amada o *erómenos*, a partir del *exemplum* de Leda y el cisne (*AP* 9.108 = anon. 3 G.-P.):

ὁ Ζεὺς πρὸς τὸν Ἔρωτα, ‘βέλη τὰ σὰ παντ' ἀφελοῦμαι’,  
 χῶ πτανός, ‘βρόντα, καὶ πάλι κύκνος ἔση.’

<sup>1154</sup> Cf. Sánchez Ortiz de Landaluce, 2006, p. 219.

Pero no solo los poetas griegos han empleado la metamorfosis del Olímpico para ejemplificar la idea de que “nadie puede vencer a Eros” sino que, en el caso latino, Propertio dedica unos versos en 2.30 a convencer a Cintia de que ambos deben seguir con su relación, puesto que ella se ha convertido además en su inspiración poética. El poeta culpa a Amor de sus sentimientos incontrolables por Cintia (v. 24) e introduce así los *dulcia furta* de Júpiter, en concreto los casos de Sémele, Ío (v. 29) o Ganimedes (v. 30: *denique ut ad Troiae tecta uolarit auis*), con el objeto de mostrar que si nadie, ni el mayor de los dioses del Olimpo, pudo hacer frente al niño alado, él (Propertio) tampoco podrá (2.30.23-32)<sup>1155</sup>:

*una contentum pudeat me uiuere amica?  
hoc si crimen erit, crimen Amoris erit:  
mi nemo obiciat! libeat tibi, Cynthia, mecum  
rorida muscosis antra tenere iugis.  
illic aspicias scopulis haerere Sorores  
et canere antiqui dulcia furta Iouis,  
ut Semela est combustus, ut est deperditus Io,  
denique ut ad Troiae tecta uolarit auis.  
quod si nemo exstat qui uicerit Alitis arma,  
communis culpa cur reus unus agor?*

Sin embargo, el origen del *topos* de la infalibilidad de Eros, junto con la metamorfosis del Olímpico, ya se retrotrae a la poesía helenística de la mano de Mosco. En su composición epigramática el niño alado, tras dejar sus atributos clásicos (v. 1), empieza a arar el campo (vv. 2-4), pero como necesita la lluvia para terminar su tarea amenaza a Zeus (v. 5). Le exige así que, o llueva o lo convierte en toro (v. 6), como ya hizo antaño para que raptara a la fenicia Europa (*APL.* 16.200 = Mosch. 1 G.-P.):

Λαμπάδα θεις καὶ τόξα, βοηλάτιν εἴλετο ράβδον  
οὐλος Ἔρωσ, πήρην δ' εἶχε κατωμαδίην  
καὶ ζεύξας ταλαεργὸν ὑπὸ ζυγὸν αὐχένα ταύρων  
ἔσπειρεν Διοῦς αὐλακα πυροφόρον·  
εἶπε δ' ἄνω βλέψας αὐτῷ Δί, “πλήσον ἀρούσας,  
μή σε τὸν Εὐρώπης βοῦν ὑπ' ἄροτρα βάλω”.

Lejos de entrar en el debate sobre quién fue el modelo de quién, debido, entre otras causas, a la dudosa datación de algunos de los epigramatistas griegos, sí son numerosas las ocasiones en las que hallamos evidentes similitudes, bien léxicas, bien temáticas entre autores griegos y latinos. Y no solo en el género epigramático, como se ha ejemplificado con Marcial y Estratón, sino en otras muchas obras poéticas como en las de Estacio, Sidonio Apolinar o Nono de Panópolis, o bien en la

<sup>1155</sup> En el siglo II, este *topos* sigue apareciendo en la literatura, esta vez, en la novela de Aquiles Tacio. Aquí Eros se ríe de Zeus mientras que lo transforma en toro, lo que demuestra, de nuevo, el poder que tenía dicha divinidad sobre todos los demás dioses y mortales (1.1.13). En la *Antología Griega* se puede leer esta misma idea, sin inclusión de la metamorfosis en *AP* 9.39.



prosa con Luciano de Samósata<sup>1156</sup>. La inmensidad del territorio grecoparlante del Imperio propició la dinámica y amplísima circulación de antologías que pasaban del ámbito griego al latino y del latino al griego, de ahí que existan numerosos textos griegos y latinos entrelazados, como en el caso de ciertos *topoi* comunes que hemos ido observado a partir de la epigramática y, en particular, a partir de la temática metamórfica inserta en dichas composiciones, además del contexto de estos autores eruditos que se apropiaban del repertorio literario del pasado con distintos objetivos. Bien es cierto que lo grecorromano no es exclusivo del género epigramático, pero las analogías sí son aquí lo suficientemente ricas como para convertirse en testimonios verídicos de una tradición longeva y consciente que une a muchos de estos autores. A modo de ejemplo, hay que destacar los epigramas de Baso (*AP* 7.386 = *Bass.* 4 G.-P.) o Leónidas (*AP* 7.549 = *Leon.* 11 P.) y las composiciones de Ausonio (*Epigr.* 63 y *Epit.* 27), en cuanto al léxico, los elementos míticos empleados, estructuras sintácticas o el carácter de los propios poemas. Lo mismo ocurre con Ausonio, Juliano (*APl.* 16.130) y otro epigramatista anónimo (*APl.* 16.129), Marcial (2.32) y Macedonio (*AP* 5.229) que emplean ahora el mito de Níobe en epigramas de carácter erótico con tintes paródicos. Cabe destacar también el caso de Marcial (10.51), Sátiro (*AP* 10.6 = *Satyr.* 1 P.) y Estacio (*Silu.* 3.5.53) que incluyen el motivo de las metamorfosis zoológicas de las Pandiónides en contextos primaverales. Por su parte, Filipo (*AP* 9.262 = *Phil.* 29 G.-P.) y Estacio (*Silu.* 3.5.53 y *Theb.* 8.616-620) que hacen otro tanto en cuanto al uso proverbial del amor maternal a través de las transformaciones de Alcíone o Procne. También lo harán Marcial y Estratón (*AP* 12.221) en lo que respecta al léxico y la temática propia del rapto de Ganimedes, evitando la inclusión metamórfica de Zeus. La variación del *topos* del rapto del frigio se aprecia desde Antípatro (*AP* 9.77 = *Antip.* *Thess.* 111 G.-P.), pasará a Marcial (9.36; 11.43) o Estacio (*Silu.* 3.4.11-15) y, de nuevo, a la literatura griega con Estratón (*AP* 12.220). El motivo de la *luxuria muliebris* se encuentra en Ovidio (*Am.* 1.10), Estratón (*AP* 12.239) y, más tarde, en Paulo Silenciario (*AP* 5.217), ejemplificado a través de la inclusión de la metamorfosis de Zeus, en especial, en lluvia de oro. La fluctuación literaria se observa igualmente en Baso (*AP* 5.125 = *Bass.* 1 G.-P.) y Estacio (*Silu.* 1.2.134-136), esta vez, por medio de la estructura de *tria exempla*, la transformación de Zeus en toro, cisne y oro, aunque con distinta motivación; o en el *topos* de la ὑπεροχή (sobrepujamiento o Überbietung, según la terminología acuñada por Curtius) y los cambios de forma del Olímpico, empleado por Leónidas

---

<sup>1156</sup> Sobre la guerra literaria entre Grecia y Roma y cómo la literatura griega se expande a los géneros de la literatura latina, cf. Hutchinson (2013). El autor menciona, no obstante, que, aunque no sea el tema propio de su trabajo, en Roma se hallan numerosas inscripciones en latín y en griego, lo que sugiere que existía en la ciudad “a particularly bilingual readership”. Así, la idea de que “we can see both traditions influencing each other in this deeply community” se puede extender no solo a los autores de la ciudad de Roma, sino a los autores de todo el imperio, como evidencian los diversos ejemplos expuestos a lo largo de estas páginas.

(*AP* 12.20), Estacio (*Silu.* 1.2.134-136), Estratón (*AP* 12.194) y luego en Sidonio Apolinar (11.86-93) y en el último alejandrino, Páladas (*AP* 5.257); o, por último, en la infalibilidad de Eros, motivo tratado por Mosco (*APL.* 16.200 = Mosch. 1 G.-P.), Filippo (*APL.* 16.104 = Phil. 69 G.-P.) y otro epigrama anónimo de la *Antología* (*AP* 9.108 = anon. 3 G.-P.) o, en el caso latino, por Propertio (2.30.23-32) mediante las incontrolables metamorfosis de Zeus.

Gracias a este recorrido entre el mundo literario griego y latino a partir de la materia metamórfica presente en la epigramática helenístico-imperial, se ha conseguido dar respuesta a las hipótesis iniciales. Existen, por tanto, composiciones que se distancian de la servidumbre imitativa –ya sea por la temática o estructuras léxicas y sintácticas– y, por ello, se caracterizan por una tensión intertextual elevada entre el texto y el intertexto<sup>1157</sup>. La mayoría de las composiciones van más allá de juegos mitológicos, pues cada relato prodigioso se incrusta en el poema con una función determinada, ya sea comparativa, paradigmática, tópico-erudita, metamítica o burlesca. Asimismo, dicha fluctuación literaria, creciente en la edad imperial, tiene su origen en épocas anteriores, como se aprecia en las composiciones de Ovidio, Antípatro de Tesalónica, Teodóridas y tantos otros. Así, se pone de manifiesto primero cómo tanto los autores griegos como latinos son deudores de una tradición híbrida, luego que no se trata de la novedad argumental, sino de la forma de las composiciones, que la recepción de la materia metamórfica de época helenística tanto en lo que corresponde al contenido temático como a la forma y estilo era una realidad ya incuestionable y, finalmente, que la *Antología* refleja, por una parte, una “tradition that was still creatively alive”<sup>1158</sup> en la época imperial y, por otra, la deuda literaria existente entre ambas culturas. En fin, todo queda resumido en el *ingens flumen litterarum*.

---

<sup>1157</sup> Gallé Cejudo, 2001, p. 25: “Para Conte, el nivel de tensión intertextual define el grado de relación e identidad entre el pasaje citado y el nuevo contexto en el que se inserta. Cuanto menos sea esa correspondencia más elevada será la tensión que el pasaje ofrezca dentro del nuevo contexto”.

<sup>1158</sup> Williams, 1985, p. 57.

#### 4. Niobe's *mythicum exemplum* from the Hellenistic Poetry to the Imperial Latin Literature

The mythological story of Niobe is a constant motif in Ancient literature since Homer included it in the *Iliad*. This first textual reference to Niobe has been reused, remodelled and even reinterpreted down through the ages until the Latin Literature of the Imperial period. We do not only refer here to the tale itself, in terms of its form or content, but to the connection between the use and function of the episode. All this indicates the dynamism of texts, that is to say, that neither the texts themselves nor their interpretation were fixed, but could change depending on the author's literary need. And so just as we cannot understand texts only as physical objects, the mythical stories that Greek and Latin literary texts precisely contain cannot be described as static entities either, but as dynamic representations of human experience. In particular, this volatile human experience comes directly from those authors who introduced in their works numerous mythical stories —many of them very well-known in the Greco-Latin tradition— with different specific aims: comparative function, paradigmatic function, parodic function, among others. The same myth narrated by different authors may have a completely diverse approach or a flagrant intertextual tension with former authors<sup>1159</sup> and so the text is reused, modified or (re)interpreted, according to the author's own interests. Unlike the other chapters of this Doctoral Thesis, my intention in these pages is to apply the theoretical framework not to a genre or author, but to a specific motif: the reception of Niobe's metamorphosis.

This is the case of the mythical episode of the Phrygian Niobe, a really significant character within the Greco-Latin literature. According to Forbes Irving<sup>1160</sup>, this story belongs to the thematic structure of crime and punishment, but this pattern clearly loses steam when Niobe becomes a symbol of grief, pain or affliction<sup>1161</sup>. The traditional version of the myth tells that Niobe challenged the goddess Leto as long as she claimed that her ability to bear children was much greater than Leto's, because the goddess had only conceived Apollo and Artemis. This criminal sin of *hybris* against the goddess must be punished and, for this reason, Leto sends her children to murder the entire offspring of the boastful Niobe. According to some versions, Leto decided that Apollo should kill Niobe's sons and Artemis Niobe's daughters. After the massacre, Tantalus' daughter, bewildered and consumed by the loss of her offspring, ends up petrified on Mount Sipylus<sup>1162</sup>. Thus, the aim of

---

<sup>1159</sup> Cf. Gallé Cejudo (2001), Guichard (2000), Hutchinson (2013) o Pordomingo (2000).

<sup>1160</sup> Forbes Irving, 1990, pp. 146-147.

<sup>1161</sup> Boyd (2020) explains that “Homer does not emphasize” here “the process of change itself; instead, three of the four verses are devoted to the place where she is now located, Mt. Sipylus in Lydia. Only in the last line does Homer move to the theme of eating” but “Ovid, on the other hand, suppresses the Homeric interest in eating as an indication of mortality, and instead brings out the aetiology implicit in the Homeric version, describing the change in elaborate detail (*Met.* 6.303-9)”.

<sup>1162</sup> Ruiz de Elvira, 1982, pp. 188-190.

these pages is to analyse the expansion or development of those texts that convey the tragic episode of Niobe in order to observe how those texts have been transformed, which elements have been included or excluded within the story and how and for what purpose Greco-Latin authors have reused the myth in their own works since Homer's *Iliad*.

It is well known that Homer is the first poet who offered the very first reference to Niobe in Greek literature and made of her a symbol of suffering and affliction. He resorts to this mythological character in the last book of the *Iliad*<sup>1163</sup> when, after prince Hector's death, the Trojan king, Priam, goes to the Achaean camp and enters Achilles' tent in order to beg him to return the outraged corpse of his son, Hector. Achilles finally agrees, but he decided to release the body of the Trojan prince at dawn, after having supped and rested (v. 601: νῦν δὲ μνησώμεθα δόρπου). When the old man refuses to eat and drink because of his grief, Achilles tries to convince him. For doing so, he tells Priam that he should eat, as even Niobe did. Despite her suffering due to the slaughter of all her children (vv. 603-604: τῇ περ δώδεκα παῖδες ἐνὶ μεγάροισιν ὄλοντο / ἔξ μὲν θυγατέρες, ἔξ δ' υἱέες ἠβώνοντες), she also remembered food (v. 602: καὶ γάρ τ' ἠΰκομος Νιόβη ἐμνήσατο σίτου)<sup>1164</sup>. Consequently, just as the famous Niobe ate, Priam must do the same, because her misfortunes were far more terrible than Hector's single death.

Homer makes use of the mythological episode of Niobe as an *exemplum* in a comparative form, but with an exemplifying or paradigmatic function<sup>1165</sup>. Aeschylus, however, far from including the episode of the daughter of Tantalus just as a brief reference, he dedicates a complete drama to her. But, from what can be read in the fragment of *Niobe* (154a-167b Radt), Aeschylus's aim slightly differs from the Homeric mention of the Phrygian. The title of the play evinces that the playwright would have presented the entire mythical episode of Niobe on stage. Aeschylus mentions the origins of the young woman (Ταντάλου β[ίαν), the disastrous marriage (ἀλίμενον γάμον; κακοῦ), her pride and boastfulness (i.e. ἐξαρθεῖσα [κ]αλλισ[τ] or τὴν τάλαιναν εὐμορφον φηῖν) and the slaughter of her offspring (τόνδ' ἐφημένη τάφον / τέκνοις ἐπῳζει ζῶσα τοῖς τεθνηκόσιν). We also suppose that, according to the traditional version of the myth, Aeschylus would have included the final petrification as well, though it is not preserved in the papyrus itself<sup>1166</sup>.

Both Homer and Aeschylus are clear examples of how texts themselves and their interpretation are not inflexible, but they do change depending on the literary needs of each author.

---

<sup>1163</sup> We follow here the edition of Monro and Allen (1963) for the selected fragments of Homer's *Iliad*.

<sup>1164</sup> Cf. Hom. *Il.* 24.601-604.

<sup>1165</sup> Displaying gentle persuasion or consolation, according to Boyd (2020).

<sup>1166</sup> Cf. frg. 154a Radt (Sommerstein, 2009).

In Aeschylus' case, the poet highlights certain mythical parts such as Niobe's arrogance and hubris. That way, it seems that the crime and punishment pattern becomes more relevant in Aeschylus' story in order to give his verses a moralizing aspect (vv. 14-19), while, for Homer, Niobe's facet of a suffering mother, who finds it difficult to eat because of her pain, is enough to build the comparison between Priam and Niobe herself<sup>1167</sup>. Later, in the Hellenistic period, Niobe's episode became a really well-known legend, present in the mythological heritage of the Alexandrine erudites. Callimachus in the *Hymn to Apollo* reuses the mythological character of Niobe with the same mythical function as Aeschylus previously did but within a different literary context. The speaker of the hymn, whether Callimachus or not, intends to give some instructions to the faithful, specially, how they should keep silent when Apollo is praised. To exemplify this particular order, Callimachus makes allusive references to some mythical tales, namely, the death of Achilles and the lament of Thetis (vv. 26-26) as well as the fateful story of Niobe (vv. 28-30). The paradigmatic function appears again because Callimachus tries to show that, if legendary characters such as Thetis or Niobe herself shelve their sorrows in front of the god's imminent *aphanismós*, the same should be done by those who attend to Apollo's ritual (Call. *Ap.* 20-26):

οὐδὲ Θέτις Ἀχιλῆα κινύρεται αἴλινα μήτηρ,  
 ὀππὸθ' ἰὴ παιῆον ἰὴ παιῆον ἀκούσῃ.  
 καὶ μὲν ὁ δακρυόεις ἀναβάλλεται ἄλγεα πέτρος,  
 ὅστις ἐνὶ Φρυγίῃ διερός λίθος ἐστήρικται,  
 μάρμαρον ἀντὶ γυναικὸς οἴζυρόν τι χανούσης.  
 ἰὴ ἰὴ φθέγγεσθε· κακὸν μακάρεσσιν ἐρίζειν.  
 ὃς μάχεται μακάρεσσιν, ἐμῶ βασιλῆι μάχοιτο·

To exemplify the importance of the silence (a symbol of respect to the god), the poet of Cyrene affirms that even the sea keeps silent when Apollo arrives and so everyone should celebrate him. Callimachus also includes two more mythological references in an *enumeratio exemplorum*: the sea, Thetis and Niobe. With his usual elegance, the poet makes allusive references to some other episodes, namely, Achilles' death (precisely by Apollo) and the eternal lament of Thetis. Thus, not only the goddess (Thetis) will remain silent, but Niobe. In spite of her suffering, the coming appearance of Apollo makes her hold her tears (v. 2: ἀναβάλλεται ἄλγεα). Callimachus only focuses, unlike Aeschylus, in the final part of the myth and resorts to the metamorphic episode

<sup>1167</sup> In *Antigone* (823-833) Sophocles also creates a poetic parallel between Niobe, turned to stone, and Antigone's own rocky tomb, two similar ways of attaining life in death. Thus, through the inclusion of Niobe's fate, Sophocles achieved his goal, that is to say, to make Antigone a tragic heroine as Niobe, both symbols beyond space and time. A detailed analysis of Niobe's myth within Sophocles' *Antigone* in Kornarou (2010). Moreover, it should be important to add that Sophocles also mentions Niobe's misfortunes in *Electra*, alluding again to the images "stone" and "tomb" and Niobe's eternal weeping as well (vv. 150-153). Sophocles tries to compare Electra's feelings, after the loss of her father Agamemnon, with proverbial cries of Itys' mother (transformed into a bird) and Niobe herself. It seems clear that Sophocles offers a comparative use of Niobe's much in *Antigone*, but a more exemplifying vision of Niobe's story in *Electra*.

portraying the petrification of the woman. All this amplifies Apollo's power since, even though Niobe has already been punished with the death of her children, her sentence continues: she still fears Apollo, although she is now a stone, she respects him and follows the different steps of his ritual, in this case, the silence. Callimachus' intention seems clear: if a goddess like Thetis or a mythological heroine like Niobe contain their cries, we, mere mortals, should do the same. Callimachus focuses, like Homer, on Niobe's unhappy mother characterization and the function of the myth is not merely comparative (due to the comparative form of the *exemplum*), but seeks to teach something about Apollo's ritual to the reader or audience (like Aeschylus), a god so close to Callimachus' family and to his native Cyrene as well. Then, it seems that the Callimachean reference may be an intriguing symbiosis of Homer and Aeschylus' texts, dedicated to the mythological figure of Niobe that will have huge literary impact<sup>1168</sup>.

Likewise, in the Hellenistic poetry, within the epigrammatic genre, the paradigmatic function of Niobe's story appears in several epigrammatists. Specifically, Theodoridas in *APL*. 16.132 (18 G.-P.) summarizes some parts of the myth of the daughter of Tantalus. It does not mention the previous details, but it does include elements such as Niobe's suffering (v. 1: μυρία πένθη), the slaughter of her offspring, the daughters murdered by Artemis and the sons by Apollo (v. 4: τὰ μὲν Φοίβου τόξα, τὰ δ' Ἀρτέμιδος), the metamorphosis (vv. 5-6) and the location of the wailing stone (v. 6: Σίτυλος). Thus, the *persona loquens* addresses any ξένε (v. 1) and, through Niobe's experience, reminds them of all the misfortunes that may happen if mortals do not keep their mouths shut (vv. 7-8): θνατοῖς ἐν γλώσσοι δολία νόσος, ἄς ἀχάλινος / ἀφροσύνα τίκτει πολλάκι δυστυχίαν<sup>1169</sup>. Meleager also focuses on the description of the slaughter of the offspring in *APL*. 16.134 (128 G.-P.). The lyrical subject tells Niobe the sad news (v. 1: ἄγγελον ἄτας) about the death of her male children (vv. 3-5: [...] βαρυπενθέσι Φοίβου / γειναμένα τόξοις ἀρσενόπαιδα γόνον· / οὐ σοι παῖδες ἔτ' εἰσίν). But it is at that particular moment that Artemis begins to attack the daughters (v. 6: αἰαῖ, πλημύρει παρθενικαῖσι φόνος) who try to find the protection of their mother (vv. 7-8: ἄ μὲν γὰρ ματρὸς περὶ γούνασιν, ἄ δ' ἐνὶ κόλποις / κέκλιται). Meleager includes, like Theodoridas, the metamorphosis and

<sup>1168</sup> It should be also noted the Callimachean veiled influence of the use and function of the myth of Niobe now in Latin literature. Claudianus dedicates a panegyric to the third consulate of Honorius and makes use of another metamorphic myth this time the episode of the Heliades to show that even the three sisters, who never ceased in their laments because of the death of Phaethon, remain silent and endure their tears in the emperor's presence (7.119-125): *summissus adorat / Eridanus blandosque iubet mitescere fluctus / et Phaëthontes solitae deflere ruinas / roscida frondosae revocant electra sorores*. It is a quite similar use to that made by Callimachus with the metamorphic episode of Niobe in the *Hymn to Apollo*. Even though both texts differ in the mythical or historical characters, Niobe/Heliades and Apollo/Honorius, it seems that Claudianus was inspired by the Callimachean text on Niobe, although he innovates as he changes the characters, Niobe versus Heliades and Apollo versus Honorius.

<sup>1169</sup> For the epigrams that form part of Meleager's *Garland* or Philip's *Garland*, we use the texts edited by Gow — Page (1965 y 1968). Otherwise, it would be noted in footnotes. For those epigrams coming from other collections, we use Capps, Page and Rouse's edition translated by Paton (1970-1983).

the proverbial loquacity that leads to Niobe's downfall (vv. 13-14): ἄ δὲ λάλων στέρξασα πάλαι στόμα, νῦν ὑπὸ θάμβευς / μάτηρ σαρκοπαγῆς οἷα πέπηγε λίθος. Antipater of Thessalonica also dedicates some epigrams to the episode of the death of Niobe's children and her following metamorphosis. In *APL*. 16.131 (Antip.Thess. 86 G.-P.), for example, the epigrammatist provides some different elements to the traditional scheme, such as the number of Niobe's children, since he affirms that she gave birth to 14 children (v. 1: δίδυμὰ τέκνα) in comparison to Homer (12 children) or the connection that Antipater builds between Niobe and his father Tantalus because of the similar crimes committed by both of them (v. 9: Τάνταλε, καὶ δὲ σὲ γλώσσα διώλεσε καὶ σέο κούραν). In a display of erudition, Antipater based the entire composition on charlatanism and arrogance that become the ruin of all men. Thus, the poet includes two mythological *exempla*, Tantalus and Niobe, father and daughter. On the one hand, he narrates the episode of the death of Niobe's children, namely, how they died and and who murdered them (vv. 1-4). He also highlights her proverbial characterization of a suffering mother (vv. 5-8)<sup>1170</sup>. However, in the last distich Antipater introduces the figure of Tantalus and, in fact, the *persona loquens* addresses Tantalus himself to remind him that the origin of his misfortunes and Niobe's are actually the same. And they even share the same harsh punishment too. It is true that the paradigmatic function of the myth in Meleager's or Antipater's poems is less evident than in Theodoridas' composition, but both refer to the loquacity of the Phrygian heroine, so the moralizing tone is undeniable.

This moralizing tone also remains in *AP* 7.743. Not only Antipater focuses on the narration of the mythological episode, but reuses the figure of Niobe in order to create a new comparison now with a fictitious character, Hermocratea. It is Hermocratea herself who recalls the story of the daughter of Tantalus. Thus, she explains that she has not given birth 14 but 29 children (v. 1: εἴκοσιν... καὶ ἑννέα τέκνα) and that she has not suffered the death of any of them (v. 2: οὔθ' ἐνὸς οὔτε μιῆς ἀγασάμην θάνατον). Neither Apollo killed her sons, nor Artemis her daughters, but both deities cared for them instead until they reached adulthood. Antipater manages to compare the ordinary Hermocratea's happy life with the unhappy existence of the legendary Niobe. In addition, in the last two verses, through the inclusion of the prudence of Hermocratea, γλώσση σώφρονι (v. 8), in comparison to Niobe, the paradigmatic function in the composition is evident: good sense and moderation allow everybody to achieve happiness.

The texts dedicated to Niobe have been changing over the years and not all literary erudites reuse this legendary episode in a very similar way in their compositions. Some opt for innovation,

---

<sup>1170</sup> Also in Antipater's epigram *APL*. 16.133 (87 G.-P.).

introducing new mythological data as an *amplificatio* (i.e. Ovid's *Metamorphoses*) or choose a less well-known version of the story (Parth. 33) while others are simply seized by the traditional version, imitating the preceding textual references. In the Greek bucolic poetry of the Hellenistic period, there are also references to the literary heroine, specially, in the *Megara*, falsely attributed to the Syracusan Moschus. We refer here to the dialogue between the mother-in-law (Alcmena) and daughter-in-law (Megara). Megara is unhappy because her husband is always accomplishing different *impossibilia* and because Alcmena, Heracles' mother, does not cease in her cries either. Facing Megara's bitter complaint, Alcmena objects that a mother cannot be blamed for crying the lack of her children (4.81-87):

τῷ μή μ' ἐξείπης ποτ', ἐμὸν θάλος, ὧς σευ ἀκηδέω,  
 μηδ' εἴ κ' ἠυκόμου Νιόβης πυκινώτερα κλαίω.  
 οὐδὲν γὰρ νεμεσητὸν ὑπὲρ τέκνου γοάσθαι  
 μητέρι δυσπαθέοντος· ἐπεὶ δέκα μῆνας ἔκαμνον  
 ἴπριν καὶ πέρ τ' ἰδέειν μιν, ἐμῶ ὑπὸ ἥπατ' ἔχουσα,†  
 καὶ με πυλάρταο σχεδὸν ἤγαγεν Αἰδωνῆος,  
 ᾧδὲ ἐ δυστοκέουσα κακὰς ᾠδίνας ἀνέτλην.

To exemplify the pain of a mother, the poet decides to reuse the proverbial reference to the unfortunate Niobe, who will never stop her laments because of the loss of all her offspring (v. 82). So, if Niobe does not stop lamenting his unhappy fate, Alcmena cannot be less (vv. 83-84). The novelty here consists in how the poet links these two mythological characters, Niobe and Alcmena, as *exempla* of suffering mothers, in addition to the comparative function of the myth itself, which clearly differs from the dogmatic and lapidary nature of the epigrammatic genre.

The wide reception of Niobe's Greek tale shows the acceptance that this character had in Latin literature. We do not refer here just to the mythological character itself, but to the previous Greek literary texts that included in their verses or lines references to the Phrygian heroine as well. As an example, it would be important to highlight the influence of the epigrammatists in Ovid's *narratio* on Niobe, that will be discussed in detail all along the following pages. The development and evolution of Greek texts, especially from the Hellenistic period, can be seen in many Latin authors, whether in poetry or prose. Cicero precisely in *Diputationes Tusculanae* (3.63) reuses the character of Niobe again with a comparative function. He reflects here on the attitude of people towards the death of a loved one. Cicero affirms that traditionally good people are those who show unbearable pain and sadness when they lose a member of their families or a beloved friend (*Quae nemo probaret, nisi insitum illud in animis haberemus, omnes bonos interitu suorum quam gravissime maerere oportere*). To exemplify this, Cicero names, in an *enumeratio exemplorum*, various mythological episodes very appropriate to his reflection, such as Bellerophon, Hecuba or



Niobe. First he explains that Bellerophon preferred solitary places and avoided associating with other men during his mourning. Then, he mentions Niobe, who will not stop lamenting her tragic fate, even petrified ([...] *et Nioba fingitur lapidea propter aeternum, credo, in luctu silentium*). However, Cicero proposes here a rationalized end of Niobe's metamorphosis, because he states that she was not petrified, but the metamorphosis is just a metaphor of her eternal silence since Apollo and Artemis murdered her children. He also includes Hecuba who, as he exposes, is represented as a dog because of the hatred she felt towards those who destroyed her family. Thus, the externalization of pain is revealed in multiple ways, either distance, eternal suffering in silence or hatred and resentment. It is basically the idea of Niobe as the revealing *exemplum* of pain after losing a relative or friend. The comparative function of the myth is once again present, but there are also new mythical details. Cicero inserts the myth into a new context, namely, a reflection on the good or bad behaviour when facing death. The Phrygian becomes the externalization of exaggerated pain, far away from her traditional side as a painful mother and far away from the crime and punishment pattern in which the myth is traditionally framed. It would be also interesting to mention the rationalization of Niobe's metamorphosis and the compositional element of silence, the element that precisely provokes, according to Cicero's opinion, the representation of Niobe as a stone.

In Latin drama Seneca resorts to Niobe's story at least twice in his tragedies, taking both the form and content of previous Greek texts and the use and function of the myth as well. In *Agamemnon* (vv. 392-399), after the dialogue between Aegisthus and Clytemnestra, the chorus is about to list the gods to be praised (Phoebus, Juno, Pallas or Lucina) and, among these gods, Seneca mentions Artemis and her revenge, namely, the slaughter Niobe's children. Seneca also narrates the end of the mythical episode: Niobe's metamorphosis and her timeless suffering. Then, Seneca ends the *narratio* with a general advice to all mortals (vv. 398-399): *colit impense femina virque / numen geminum*. Thus, within the religiosity distinctive of the tragedy, Niobe becomes an *exemplum dissuasorium* of what happens if anyone challenges the gods, hence the paradigmatic function that the episode displays here. In addition to the use and function of the myth itself, we should point out the lexicon used by Seneca to describe the metamorphosis of Niobe, since it closely resembles the lexicon that Callimachus uses in his *Hymn to Apollo*. Seneca describes Niobe as a *flebile saxum* (v. 395) that evokes the Callimachean expression ὁ δακρυόεις... πέτρος (v. 28) and places Niobe already fixed in the Sipylus, *stat nunc Sipyli* (v. 394), like the poet of Cyrene in ἐνὶ Φρυγίῃ... ἐστήρικται (v. 29). Besides, both authors refer to the Phrygian as μάρμαρον (v. 30) / *marmora* (v. 396):

*tu Tantalidos funera matris  
 victrix numeras  
 stat nunc Sipyli vertice summo  
 flebile saxum,  
 et adhuc lacrimas marmora fundunt  
 antiqua novas,  
 colit impense femina virque  
 numen geminum [...]*

In *Hercules Oetaeus*, after Hercules' death, Seneca presents Alcmena and Philoctetes, who tells the queen how her son died on Mount Oeta. That is why Alcmena, in a monodic lamentation, verbalizes her mourning. Here Seneca includes implicit references to Niobe's episode. He does not mention how the slaughter of the offspring occurred, but he does mention that her fourteen children died (v. 1850). In addition, the playwright alludes to the metamorphosis of the Phrygian since it is said that Niobe was immobile (v. 1849: *stetit*) or that her pain makes her to be transformed (v. 1856: *in saxa vertit*). Thus, the function of the myth is obviously comparative, as it recreates a parallel between Alcmena and all the mothers worldwide, who suffer when losing their children, with Niobe's own everlasting pains (vv. 1848-1856):

*quid tale genetrix ulla mortalis tulit?  
 deriguit aliqua mater ut toto stetit  
 succisa fetu bisque septenos gregem  
 deplanxit una; gregibus aequari meus  
 quot ille poterat? matribus miseris adhuc  
 exemplar ingens derat —Alcmene dabo.  
 cessate, matres, pertinax si quas dolor  
 adhuc iubet lugere, quas luctus gravis  
 in saxa vertit; cedite his cunctae malis.*

Just as we find Hellenistic reminiscences about Niobe, specially from Callimachus' texts, in the *Agamemnon*, now Seneca seems to rely on the Greek bucolic poetry, from the Hellenistic period as well, in order to create a parallel between two mythological characters: Alcmena and Niobe. It is not an innovation made by the author, but the erudite reuse of *Megara*'s poem. Remember that in *Megara*, falsely attributed to Moschus, the anonymous poet built the very first comparison between these two Greek heroines with the same comparative function. Ovid, meanwhile, chooses Niobe's story on several occasions. In *Amores* (3.12.30-31), specifically, the poet of Sulmona makes an enumeration of different supernatural events, mostly metamorphoses, as examples of absurd ideas. Niobe's story only works here as one more example after the reference to his father Tantalus in an erudite display of the poet (*proditor in medio Tantalus amne sitit. / de Niobe silicem*). However, in *Tristia* the inclusion and function of the myth clearly differs from *Amores*. Ovid addresses here the emperor Augustus and tells him that anybody can make him stop mourning his destiny, just as the

gods could not prevent Niobe from crying<sup>1171</sup>. Thus, the poet retakes the paradigmatic function of Niobe's tale and makes a comparison between Niobe and himself, within a mythological enumeration (Achilles and Priam; Phalaris and Perilous; Leto and Niobe). Just as tears served Niobe as a relief, Ovid chooses writing to complain, trying to obtain that way the emperor's forgiveness:

*“at poteras” inquis “melius mala ferre silendo,  
et tacitus casus dissimulare tuos”.  
exigis ut nulli gemitus tormenta sequantur;  
acceptoque graui uulnere flere vetas?  
Ipse Perilleo Phalaris permisit in aere  
edere mugitus et bouis ore queri.  
cum Priami lacrimis offensus non sit Achilles,  
tu fletus inhibes, durior hoste, meos?  
cum faceret Nioben orbam Latonia proles,  
non tamen et siccas iussit habere genas.  
est aliquid, fatale malum per uerba leuare:  
hoc querulam Procnem Halcyonenque facit<sup>1172</sup>.*

The same happens in *Epistulae ex Ponto*, because Ovid compares Niobe's sorrows with his own sorrow in exile. The innovation here resides in the combination, within a lamentation context, of Niobe's figure and a historical event, that is to say, *Getae's* fights through the coinciding elements such as the arrows, the cold or the terrible fate:

*Hic me pugnantem cum frigore cumque sagittis  
cumque meo fato quarta fatigat hiems.  
Fine carent lacrimae, nisi cum stupor obstitit illis  
et similis morti pectora torpor habet.  
Felicem Nioben, quamuis tot funera vidit,  
quae posuit sensum saxea facta mali!  
Vos quoque felices, quarum clamantia fratrem  
cortice uelauit populus ora nouo!  
Ille ego sum lignum qui non admittar in ullum;  
ille ego sum, frustra qui lapis esse velim.  
Ipsa Medusa oculis ueniat licet obuia nostris,  
amittet uires ipsa Medusa suas.  
Viuius ut numquam sensu careamus amaro,  
et grauior longa fit mea poena mora<sup>1173</sup>.*

Thus, the cold, the arrows and the fate do not only allude to the historical moment of the *Getae's* fights, but the poet from Sulmona creates an erudite parallel between the mythical episode of Niobe and this particular historical event. We highlight then some of the elements such as the cold in Mount Sipylus (Phrygia), in which the daughter of Tantalus is petrified, the arrows that remind of the murder of her children by Artemis and Apollo and Niobe's unfortunate fate. In addition, other elements like the endless tears (v. 27) or Ovid's stupor (v. 28) are easily comparable

<sup>1171</sup> It should be also noted that, even though Ovid says that the gods could not forbid Niobe from crying, there is one textual reference that attests how the Phrygian had to cease in her laments. This is the case of the Callimachean *Hymn to Apollo* in which Niobe keeps silent at the god's imminent *aphanismós* (vid. *supra* III 2.2.1).

<sup>1172</sup> Ou. *Tr.* 5.1.49-60.

<sup>1173</sup> Ou. *Pont.* 1.2.25-38.

to the feelings of Niobe, whose eternal tears became proverbial as well as her fear when transformed into stone<sup>1174</sup>. It seems that Ovid relied on the earlier textual tradition both for the use and the comparative function of Niobe's myth. In addition, the second innovation comes from the mythical variant that the poet includes here, namely, the petrified Niobe lost her own soul and, therefore, she no longer suffers from her proverbial pains. The version of the traditional petrification in which Niobe, despite being already a stone, kept crying and lamenting, changes completely, because the poet's intention is quite different. He wants to be like Niobe who, after being transformed, lost consciousness of pain. She is no longer the figure of the eternal suffering that, even turned to stone, continues to cry, but her metamorphosis is the element that actually frees her from her old condition and gives her a fresh start (vv. 29-30; v. 34; v. 36).

The myth has undoubtedly evolved in Ovid's hands, who, following the pattern of Hellenistic authors, offers different versions of the same story. This is the case of the Ovidian *Metamorphoses*, in which the poet proposes an *amplificatio* of Niobe's episode with a very different ending from the one narrated in *Epistulae ex Ponto*. As we can observe, the *amplificatio* is not created only from the reading and analysis of a single author previous to Ovid —mainly Hellenistic— who would have written about the famous Phrygian. Instead, the *amplificatio* seems to contain elements from several texts. For example, the lexicon used by Ovid is similar to the lexicon used by Callimachus in *Ap.* vv. 20-26<sup>1175</sup> or the use of the paradigmatic function, also present in most epigrams. Besides, to reinforce this exemplary function, Ovid links the mythical episode of Arachne and Niobe, since both stories fit perfectly into the pattern of crime and punishment<sup>1176</sup>:

*Ante suos Niobe thalamos cognouerat illam,  
tum cum Maeoniam uirgo Sipylumque colebat;  
nec tamen admonita est poena popularis Arachnes  
cedere caelitibus uerbisque minoribus uti.*

It should be also pointed out the element of happiness mentioned by Ovid. The poet affirms that, had Niobe not precisely boasted of her immense happiness (vv. 155-156: [...] *et felicissima matrum / dicta foret Niobe, si non sibi uisa fuisset*), she would have been the happiest mother. It is this idea of her possible happiness what brings to mind one of the epigrams of Antipater of Thessalonica. We shall remember that in *AP* 7.743 Antipater says that a woman called Hermocratea is happy and victorious, because all her children reached adulthood, in comparison to the

<sup>1174</sup> The stupor is a common element when describing metamorphic contexts that already appears in Homer's *Odyssey* (3.371-3) or in the Hellenistic period (A.R. 4.1427-1431; *AP*. 16.134). Cf. Buxton, 2009, pp. 29-30.

<sup>1175</sup> Cf. ἐνὶ Φρυγίῃ... ἐστῆρικται and *fixa ... cacumine montis; πέτρος* and *saxum est; δακρυόεις* and *flet; μάρμαρον* and *marmora*.

<sup>1176</sup> *Ou. Met.* 6.148-151. Regarding Arachne and Niobe's combined legends, Voit actually affirmed that both symbolise "den Charakter des Exemplarischen, der vom Einzelfall losgelösten Allgemeingültigkeit erhält" (1957, p. 139).

unfortunate Niobe, who had to face an unhappy eternity without children, since she could not keep her mouth shut. The Ovidian entire episode is framed within a moment of worship of the goddess Leto, hence the suitability of the myth. If we read the text carefully (vv. 159 ff.), it seems that we find ourselves in a sort of ritual due to the presence of prayers, the bouquets of flowers, the incense or the reference to the women's hair, which is described always gathered with laurel. In comparison to the pious people, Niobe enters the temple wearing her hair long and loose, a single narrative component that differentiates Niobe from the rest of the pious women (Ov. *Met.* 6.165-169):

*Ecce uenit comitum Niobe creberrima turba,  
uestibus intexto Phrygiis spectabilis auro  
et, quantum ira sinit, formosa mouensque decoro  
cum capite inmissos umerum per utrumque capillos  
constitit; [...].*

Even though the Ovidian innovation relies on presenting pious women opposed to Niobe, the mention of Niobe's hair is already found in the Hellenistic epigrammatic poetry, specially, in Meleager's composition *APL.* 16.134. Here the *persona loquens* tells Niobe to untie her hair ribbon (v. 3: λῦε κόμας ἀνάδεσμον), so this physical feature of the woman can be read in both authors (Meleager and Ovid), but with different meaning. The loose hair in Ovid symbolises Niobe's haughtiness in comparison to the humility of the supplicants, while in Meleager the loose hair is part of the mourning ritual. Perhaps Ovid describes Niobe's hair loose just for this reason: an anticipation of the tragic ending. On the other hand, the reference to the Phrygian's loquacity becomes proverbial. It already appears in Theodoridas (v. 2: τᾶς ἀθυρογλώσσου Τανταλίδος Νιόβας), Meleager (v. 11: λάλον στέρξασα πάλαι στόμα) or Antipater and later in Latin authors such as Ovid<sup>1177</sup>. It is the starting element that leads to the following mythical events within the story, after all. Regarding the death of the children, either Homer or the epigrammatist Theodoridas narrate that Apollo was the god who killed Niobe's sons, while Artemis the daughters. Theodoridas only offers a brief description of the death of the children. He describes how they fall to the ground due to the divine arrows (vv. 3-4: ἄς ἐπὶ γᾶς ἔστρωσε δωδεκάπαιδα λοχείαν / ἄρτι, τὰ μὲν Φοίβου τόξα, τὰ δ' Ἀρτέμιδος<sup>1178</sup>). However, Meleager (*APL.* 16.134) presents the tragical sequence in short scenes in which he describes first how the sons died and then how the goddess tried to reach the daughters. The poet pays more attention to the daughters' murder because he details how they tried to embrace their mother, either on her knees (ματρὸς περὶ γούνασιν) or on her lap (v. 7: ἐνὶ κόλποις). Some lied on the ground (v. 7: ἄ δ' ἐπὶ γᾶς), or manage to get to Niobe's lap (v. 7: ἄ δ' ἐπιμαστίδιος). Others double up with terror (vv. 8-9: ἄ δ' ὑπ' οἰστοῖς πτώσσει). Antipater, in a very

<sup>1177</sup> Tantalus and Niobe's charlatanism also in Ov. *Met.* 6.212-213 and in *APL.* 16.131.

<sup>1178</sup> Cf. *APL.* 16.132.

similar way, presents the sons already dead (vv. 7-8), while he describes the dying process of some daughters (*API*. 16.133):

τίπτε, γύναι, πρὸς Ὀλυμπον ἀναιδέα χεῖρ' ἀνένεικας  
ἔνθεον ἐξ ἄθεου κρατὸς ἀφείσα κόμαν;  
Λατοῦς παπταίνουσα πολὺν χόλον, ᾧ πολυτεκνε,  
νῦν στένε τὰν πικρᾶν καὶ φιλάβουλον ἔριν.  
ἅ μὲν γὰρ παίδων σπαίρει πέλας, ἃ δὲ λιπόπνους  
κέκλιται, ἅι δὲ βαρὺς πότημος ἐπικρέματαί,  
καὶ μόχθων οὐπω τόδε σοι τέλος ἄλλα καὶ ἄρσῃν  
ἔστρωται τέκνων ἔσμος ἀποφθιμένων.  
ᾧ βαρὺ δακρύσασα γενέθλιον, ἄπνοος αὐτὰ  
πέτρος ἔσῃ, Νιόβα, κάδει τειρομένα.

Antipater specifies that one of the daughters dies near her mother (v. 5: ἅ μὲν γὰρ παίδων σπαίρει πέλας) and some are already dead (vv. 5-6: ἃ δὲ λιπόπνους / κέκλιται) while others are about to die (v. 6: δὲ βαρὺς πότημος ἐπικρέματαί). All these elements that appear in the Greek mythological tradition about Niobe, whether in Homer, Callimachus or the epigrammatists, are collected within the Ovidian *amplificatio*, so that the reception of precedent texts, especially Hellenistic texts, seems really determinant to this story that forms part of Ovid's *Metamorphoses*. Although we have read in the epigrams just a brief allusion to the massacre of Niobe's sons, Ovid decides to describe in detail how they die too (vv. 218-266). Therefore Ovid relies on the greater influence of the Hellenistic tradition, but innovates in some aspects (*Met.* 6.288-301):

[...] *Stabant cum uestibus atris  
ante toros fratrum demisso crine sorores.  
E quibus una trahens haerentia uiscere tela  
imposito fratri moribunda relanguit ore;  
altera solari miseram conata parentem  
conticuit subito duplicataque uulnere caeco est,  
oraeque non pressit, nisi postquam spiritus ibat.  
Haec frustra fugiens collabitur, illa sorori  
inmoritur; latet haec, illam trepidare uideres;  
sexque datis leto diuersaque uulnera passis  
ultima restabat: quam toto corpore mater,  
tota ueste tegens 'unam minimamque relinque;  
de multis minimam posco' clamauit 'et unam'.  
Dumque rogat, pro qua rogat, occidit [...].*

Ovid is in charge of presenting how the daughters died: some collapse (v. 291: *relanguit*) or fall suddenly (v. 293: *conticuit subito*), others flee (v. 295: *fugiens*) and die upon each other (v. 296: *inmoritur*), while Niobe, again, is nothing more than a spectator of the events. The poet of Sulmona also mentions how afraid one of the daughters was due to her imminent death (v. 296: *trepidare*), in a similar way that Meleager (*API*. 16.134) highlights the stupor of one of Niobe's daughters when seeing the arrows of the twin gods (v. 9: ἄλλα δ' ἀντωπὸν θαμβεῖ βέλος). Regarding the last daughter who was murdered in the Ovidian text, there is another similarity between these two poets:

Ovid and Meleager. The epigrammatist points out that one of the daughters embraces her mother's knees (v. 7: ἄ μὲν γὰρ ματρὸς περὶ γούνασιν) and another tries to hide herself in Niobe's lap (v. 8: ἄ δ' ἐπιμαστίδιος) both seeking maternal protection. The element of Niobe's protection also appears in the last verses of the mythical episode in Ovid's *Metamorphoses*. However, unlike Meleager, the poet of Sulmona does not describe the daughters seeking the protection of their mother, but it is Niobe herself who tries to cover her youngest daughter with her body and dresses (vv. 298-299: [...] *quam toto corpore mater, / tota ueste tegens*)<sup>1179</sup>. Now, the last aspect that should be also mentioned is the final metamorphosis of the Phrygian. As the *Metamorphoses* is a work thematically linked by metamorphic tales, it is obvious that Ovid wanted to describe Niobe's petrification in detail (Ou. *Met.* 6.301-312)<sup>1180</sup>:

[...] *Orba resedit  
exanimis inter natos natasque uirumque  
deriguitque malis: nullos mouet aura capillos,  
in uultu color est sine sanguine, lumina maestis  
stant inmota genis: nihil est in imagine uiuum.  
Ipsa quoque interius cum duro lingua palato  
congelat, et uenae desistunt posse moueri;  
nec flecti ceruix nec bracchia reddere motus  
nec pes ire potest; intra quoque uiscera saxum est.  
Flet tamen et ualidi circumdata turbine uenti  
in patriam rapta est; ibi fixa cacumine montis  
liquitur, et lacrimis etiam nunc marmora manant.*

Ovid offers here a very different version of the nature of Niobe herself after her metamorphosis, in comparison to the version provided in his *Epistulae ex Ponto*. Although she is transformed into stone, the woman will be forever mourning her unfortunate fate. It is then an aetiological carefully connected ending, since tears seem to flow from a womanlike stone in Mount Sipylus (v. 312: [...] *et lacrimas etiam nunc marmora manant*), which linked Ovid's narratio

---

<sup>1179</sup> Voit analyses in detail Niobe's episode within Ovid's *Metamorphoses* and he defends the idea that Ovid, even though he provides the pathetic dramatization of the tale, the entire *narratio* could be moulded by a possible Hellenistic model (1957, p. 146). It is true that we do not have the hypothetical work of this Hellenistic author Voit mentioned, from whom Ovid could have taken his version of Niobe's myth. But, it is also true that at least we do have some direct sources such as the epigrammatists (i.e. Niobe's hair, foolishness, the description of the murder of Niobe's children or the paradigmatic function of the myth itself, among other details), Apollodorus (i.e. the survival of two of Niobe's children), Pherecides, Euphorion or Callimachus (i.e. the petrification). All these authors could have provided significant compositional elements to Ovid's *amplificatio*.

<sup>1180</sup> Despite some critics consider that Ovid is the one who included the decisive changes in Niobe's tale, these pages prove that the majority of the traditional elements of the ancient tale appear again in the Ovidian *narratio*, elements that are modified, reused or reinterpreted. Besides, it should be also noted that these critics as Frécaut (1980, pp. 135-136) mostly focus on Niobe's metamorphosis in which there are clearly many Ovidian details, in comparison to the rest of the mythical aspects that build the legend itself and that they are not that innovative. We could not completely agree with Galinsky (*ibidem*) either since he affirmed that Ovid does not change any part of the ancient myth about Niobe, but "simply humanizes the meaning of the event". However, Ovid does change certain external details such as the combination of two tales, Arachne and Niobe, linked by the paradigmatic function of both myths, apart from other aspects like Leto's ritual in the temple—from the private to the public sphere, cf. Voit (1957, p. 147)—, the reuse of Niobe's hair (loose instead of gathered with laurel) or the detailed description of the death of Niobe's sons and the metamorphosis as well.

inevitably to the Hellenistic metamorphic tradition. Ovid plays with the ambiguity of Niobe's characterization: an animate or inanimate being —depending on the version that interests him most—. Actually, in *Epistulae ex Ponto* Ovid affirms that he prefers to suffer the fate of Niobe, that is, petrification, instead of living in exile. Here the petrification does not symbolise punishment but freedom, a way of forgetting the pain. However, the version of the *Metamorphoses* is quite different since Ovid wants to highlight the most tragic part of the tale, the permanent punishment and suffering (ὑπεροχή).

The funereal and moralizing context of Niobe's story in Greek epigrammatists and in Ovid's *Metamorphoses* changes completely now in Propertius' elegies. It is one more example of how texts vary and develop depending on the authors' own interests. Elegy 2.20, for example, deals with Propertius' commitment of fidelity to Cinthia, because she is complaining about the bad behaviour of Propertius. Thus, to show Cinthia's anger, Propertius enumerates some mythological female characters famous due to their misfortunes: Briseis (v. 1), Andromache (v. 2), Philomela (vv. 5-6) and Niobe (vv. 7-8). Regarding Niobe's tale, the poet compares here two situations, namely, the cry of Niobe and the *querelae amoris* of Cinthia because of an alleged infidelity. Therefore, Propertius substitutes the funereal and moralizing context of the story for a loving context, with a clear comparative function (Prop. 2.20.1-8):

*Quid fles abducta grauius Briseide? quid fles  
anxia captiua tristius Andromacha?  
quidue mea de fraude deos, insana, fatigas?  
quid quereris nostram sic cecidisse fidem?  
non tam nocturna uolucris funesta querela  
Attica Cecropiis obstrepit in foliis,  
nec tantum Niobe bis sex ad busta superba  
sollicito lacrimas defluit a Sipylo<sup>1181</sup>.*

Besides, another ingenious (re)interpretation of the myth is offered in elegy 3.10. This poem is about the birthday of Propertius' beloved Cinthia, so the poet claims that this day should be perfect, without wind, clouds or waves (vv. 5-6) and, of course, without *Niobes* moaning (vv. 7-8). Then, Propertius includes the motif of the unfortunate Niobe within a festive, convivial or celebratory context, a completely innovative context in comparison to previous Latin or Greek texts and authors (5-8):

*transeat hic sine nube dies, stent aere uenti,*

---

<sup>1181</sup> This last pentameter (2.20.8), *sollicito lacrimas defluit a Sipylo*, has become in a disputed text on which Hollis tried to shed some light. He had compared a new fragment on Niobe by Michael Choniates, pupil of Eustathius of Thessalonica, with the text of Propertius (2.20.1-8), due to the following similar phrases *ρέουσεν δάκρυα* and *lacrimas defluit*, both referring to Niobe. Thus, he explains that *(καταρ)ρέω* with an internal accusative may be the exact equivalent of *defluere* with an internal accusative, even though the Greek form is not attested in the Hellenistic period and the Latin form is not attested before the time of Ambrose. The point is that Hollis defends the reading *lacrimas defluit* thanks to Eustathius and Michael's texts on Niobe (1997, pp. 578-582).



*ponat et in sicco molliter unda minax.  
aspiciam nullos hodierna luce dolentis;  
et Niobae lacrimas supprimat ipse lapis;*<sup>1182</sup>

Thus, the reference to Niobe's tale functions here as a paradigmatic *exemplum* of suffering, sadness and misfortune, a traditional aspect of this mythical character. However, Propertius has successfully reinterpreted and reused the story within a loving context in 2.20 and in a festive, convivial or celebratory context in 3.10. Both are completely different situations from the literary contexts in which other Greco-Latin authors have previously inserted this mythical episode.

But the funereal context of Niobe's myth remains in Greek imperial epigramatists such as Bassus in *AP* 7.386, Leonidas in *AP* 7.549 or Julianus as well as in Latin poets like Ausonius (*Epit.* 27)<sup>1183</sup>. All these authors made use of traditional mythical details about Niobe's tale in order to create their compositions. Bassus and Ausonius reuse the ambiguity of Niobe's nature before and after her metamorphosis. Antipater (*APL.* 16.131: *δίς ἑπτὰ*, v. 1), Leonidas (*AP* 7.549: *ἑπτὰ δίς*, v. 2), or Ausonius (*bis septem*, v. 3) agree on the exact number of Niobe's children and use similar lexical expressions. Besides, Ausonius (*Epigr.* 63: *sed sine sensu*, v. 3) and Julianus (*APL.* 16.130: *εἰ δ' ἄρα καὶ ψυχὴν οὐκ ἔλλαχε*, v. 3), following Ovid's<sup>1184</sup> and even Theodoridas' texts<sup>1185</sup>, discuss whether Niobe was aware of her acts even before her petrification or not. Therefore, the dynamism of the texts is evident because they are subject to continuous changes, either by imitation, reinvention or reuse with diverse nuances. This dynamism, within those texts that narrate Niobe's tale, is precisely observed in one of Martial's compositions (3.32):

*Non possum vetulam. quereris, Matrinia? possum  
et vetulam, sed tu mortua, non vetula es.  
possum Hecubam, possum Niobam, Matrinia, sed si  
nondum erit illa canis, nondum erit illa lapis.*

Martial surprisingly inserts Niobe's myth into an erotic context. This composition is about a dialogue with Matrinia, an elderly woman to whom Martial explains that he can actually love an older woman (v. 1: *vetulam*), but not her (v. 1: *Matrinia*), since she is closer to being a corpse (v. 2: *sed tu mortua*). Thus, Martial completes the composition with the inclusion of two mythical figures, Hecuba (v. 3: *possum Hecubam*) and Niobe (v. 3: *possum Niobam*), as mature women who can still be loved, as long as Hecuba has not become a dog (v. 4: *nondum erit illa canis*) and Niobe has not been petrified yet (v. 4: *nondum erit illa lapis*). This new erotic context with satirical hints will have some literary impact since the Greek poet, Macedonius, will reuse this love context in one of his

<sup>1182</sup> Prop. 3.10.5-8.

<sup>1183</sup> Niobe's *exemplum* is also used in funerary inscriptions. Cf. Szempruch (2019).

<sup>1184</sup> Ou. *Pont.* 1.2.30: *posuit sensum saxea facta mali*.

<sup>1185</sup> *APL.* (A) 132 (Theodorid. 18 G.-P.): *ἄφροσύνα* (v. 8).

epigrams<sup>1186</sup>. However, Macedonius' innovation resides in the comparison of the stony Niobe with his impassive beloved. The lyrical subject tells that a lovesick cowherd is astonished to see how the rocky Niobe is still able to cry (vv. 1-2: Τὴν Νιόβην κλαίουσαν ἰδὼν ποτε βουκόλος ἀνὴρ / θάμβεεν, εἰ λείβειν δάκρυον οἶδε λίθος). That is why he compares Niobe who, despite being a stone, is capable of mourning, with the *dura puella* called Euipe, because Euipe, even though she is human, is so insensitive to the *erastés*' love (vv. 3-4) that she seems a real stone (v. 4): ἔμπνοος Εὐίπτης οὐκ ἐλέαιρε λίθος.

Through the analysis of different Greco-Latin texts, it was possible to observe how Niobe's popular metamorphic myth have been paradoxically transformed since the eighth century BC until the fourth century AC. This constant change or dynamism in texts that contain, in this case, the story of this heroine involves the inclusion or removal of certain mythical thematic elements (content) such as the epigrammatic compositions that offer previous mythical details and some innovations as well<sup>1187</sup>, the (re)use of the Callimachean lexicon, for instance, in Seneca or in Ovid, the (re)use of literary contexts (style and form) like Propertius, Martial or Macedonius<sup>1188</sup> or the use and function of the mythological episode itself<sup>1189</sup>. So, to conclude, all these Greco-Latin authors have reused, expanded, modified or (re)interpreted the multiple preceding texts that narrate the myth of the daughter of Tantalus, by shaping the story to a greater or lesser extent, in order to make it appropriate to their works. Thus, they have managed to offer infinite new aspects and literary contexts in which they are able to (re)use the everlasting story of the stony Niobe, which reveals, at the same time, the weight of the Hellenistic minor-genre of metamorphosis upon the Hellenistic and Imperial literary tradition as well.

<sup>1186</sup> AP 5.229: Τὴν Νιόβην κλαίουσαν ἰδὼν ποτε βουκόλος ἀνὴρ / θάμβεεν, εἰ λείβειν δάκρυον οἶδε λίθος. / αὐτὰρ ἐμὲ στενάχοντα τόσης κατὰ νυκτὸς ὀμίχλην / ἔμπνοος Εὐίπτης οὐκ ἐλέαιρε λίθος. / αἴτιος ἀμφοτέροισιν ἔρωσ, ὀχετηγὸς ἀνίης / τῇ Νιόβῃ τεκέων, αὐτὰρ ἐμοὶ παθέων.

<sup>1187</sup> i.e. Niobe's loquacity, how the death of Niobe's children occurred, the metamorphosis or the rationalization of the metamorphosis, Niobe's nonsense or hubris, the number of children or even the discussion around Niobe as an animate or inanimate being (Martial 3.32, Julianus *APL*. 16.130, Ausonius *Epit.* 27 and *Epigr.* 30 or Macedonius *AP* 5.229). Even though Voit (1957) affirmed that there should have existed an Hellenistic source from whom Ovid would have taken Niobe's tale, it seems that many of the traditional elements are actually spread in different sources. That way, all these literary sources are the basis of Ovid's *amplificatio* in *Metamorphoses* offering the readers the complete episode of Niobe's tragedy.

<sup>1188</sup> Apart from the funereal contexts in which the myth is traditionally framed, some other authors make Niobe's tale appropriate to their works, adapting the story to some other literary contexts such as convivial, loving or even erotic sequences.

<sup>1189</sup> The comparative function of Niobe's myth appears in *Megara*, included here in the Herculean cycle, reused again by Seneca in *Hercules Oetaeus*. Cicero also opts for the same comparative function but with some innovations such as Niobe's representation as the exaggerated pain. Ovid also uses Niobe as a comparative *exemplum* in *Tristia* and *Epistulae ex Ponto*. Homer, for example, introduced the comparative *exemplum* of Niobe as a suffering mother into the Trojan cycle. On the other hand, the paradigmatic function of the myth appears in Aeschylus, Callimachus, the epigrammatists and later in latin poets such as Ovid (*Metamorphoses*), Seneca (*Agamemnon*) and later Claudianus (Panegyricus on the third consulate of Honorius).

## V. CONCLUSIONES GENERALES / GENERAL CONCLUSIONS

Se ha podido comprobar a lo largo de estas páginas que el término μεταμόρφωσις, que aparece por vez primera en Estrabón en la literatura griega (1.2.11-16), no limita en absoluto el concepto y ámbito de aplicación de la metamorfosis en el imaginario mitológico y religioso griego. Es precisamente tanto su propia complejidad como los numerosos contextos en los que este tipo de relatos legendarios pueden ser aplicados lo que conduce y eleva lo que en principio era considerado solo un motivo literario a su propia metamorfosis, es decir, a su conversión en todo un género literario en sí mismo. De hecho, prestigiosos estudiosos desde Lafaye (1904) hasta Magnelli (2014) se han detenido a reflexionar sobre cómo la metamorfosis se forjó durante el Helenismo y evolucionó hasta la literatura latina no solo con Ovidio, sino como también apunta Del Canto Nieto, con Higino y su *De Astronomia*. Lafaye, por su parte, habla ya en 1904 de la metamorfosis como género literario y asimismo Calderón Dorda considera a las metamorfosis género. Magnelli, sin embargo, reflexiona sobre el proceso de formación del género a partir de la dicotomía poesía de metamorfosis o metamorfosis en poesía, ya que señala que la metamorfosis, aun siendo una temática muy atractiva durante la época helenística, adquiere mayor protagonismo a partir del siglo II o I a.C. Guichard, a propósito de los catálogos de metamorfosis de época imperial, afirma que dichos catálogos son un subgénero mitográfico, aunque también hace referencia a la poesía de metamorfosis como género literario propio. Del Canto Nieto apoya igualmente esta misma idea en tanto que sostiene que, si hay constancia de la existencia de colecciones sobre metamorfosis ya en el período helenístico, habríamos de entender que se tenía conciencia de la existencia de la metamorfosis como género literario.

El hecho de considerar entonces la metamorfosis uno de los microgéneros de origen helenístico implica que existían ya unas características temático-formales que lo definían como tal, como hemos puesto de relieve a lo largo de los capítulos de esta Tesis. Aunque bien es cierto que el microgénero comienza a forjarse no solo a partir de los siglos II y I a.C., sino desde los primeros compases del Helenismo, este no se crea *ex nihilo*, puesto que los mitos metamórficos hacen acto de presencia ya en la literatura griega precedente, es decir, en la época arcaica y clásica. En concreto, la epopeya homérica y hesiódica sientan algunas de las bases que se mantienen en la metamorfosis helenístico-imperial, como la categorización o tipo de transformaciones, dioses metamorfoseados en seres humanos, inmortalizaciones o deificaciones, metamorfosis zoológicas y fitológicas, petrificaciones, fluidificaciones, *aphanismo*i y otros cambios relacionados con el origen del mundo, la genealogía de los dioses como el nacimiento de Afrodita a partir de la sangre de Crono, el

nacimiento de Pegaso a partir de la sangre ahora de la Gorgona Medusa o el origen del hombre a partir de la leyenda de las hormigas en Egina, además de la conexión entre la metamorfosis y la genealogía heroica.

Pero recordemos que Homero aporta además a la tradición metamórfica no solo parte del contenido temático como la metamorfosis de los dioses con diferentes objetivos (auxilio o castigos de los héroes y satisfacción de deseos eróticos) u otros elementos igualmente propios de la descripción de la metamorfosis (el caduceo de Hermes o la varita de Atenea, la intervención de la divinidad para ejecutar la transformación e incluso el elemento fantástico, maravilloso, prodigioso o paradoxográfico, a partir de la participación de los espectadores ante la metamorfosis), sino también parte de la terminología de esta categoría literaria (e. g. adjetivos ἐναλίγκιος o ἴκελος acompañado de dativo; participios procedentes de la forma verbal εἶδομαι; εὐκώς y sus derivados; γίγνομαι con predicativo; ποιέω; τίθημι o sustantivos como φωνή, δέμας o νοῦς).

Aunque bien es cierto como sostiene Barchiesi que “non esiste... una definizione di metamorfosi che possa fare da connettivo per tutti i diversi miti...”, sí existe una base temática y terminológica, como se ha podido apreciar ya desde la epopeya homérica, que conecta los mitos sobre metamorfosis legendarias, es decir, el tipo de metamorfosis que se ha analizado en esta Tesis Doctoral. Ha sido precisamente la base terminológica el punto de partida inicial para el análisis de carácter filológico-integral del microgénero. Sin embargo, el estudio del léxico metamórfico en los pasajes seleccionados aquí bien de Antonino Liberal, de la epigramática helenístico-imperial, de Calímaco, de Apolonio, de Plutarco y los tratados pseudo-plutarqueos o de los dos Opianos sugiere unas conclusiones bien diferentes a las de Citti y Pasetti en su trabajo sobre el tema y léxico de la metamorfosis griega y latina. Los estudiosos italianos apuestan por el testimonio de los lexicógrafos que se centran en las formas μεταβάλλεσθαι, μεταμορφοῦσθαι, ἀλλοιοῦσθαι, ἑτεροιοῦσθαι, atestiguadas a partir de la época helenística. Por el contrario, las metamorfosis descritas, en concreto, en los poemas epigramáticos de la *Antología Griega* se introducen a partir de un léxico y construcciones sintácticas bien distintas y precisamente más cercanas a la terminología de la *Colección de metamorfosis* de Antonino Liberal, la única obra sobre metamorfosis en lengua griega, aunque en prosa, que se ha conservado y que se repiten igualmente en referentes literarios como Calímaco, Apolonio, Plutarco y el ps.-Plutarco o en los dos Opianos.

El análisis temático-léxico entonces de los epigramas metamórficos de la *Antología* revela, un amplio abanico, por una parte, del tipo de metamorfosis (petrificaciones, metamorfosis zoológicas, metamorfosis fitológicas o deificaciones) y, por otra, de la terminología empleada por los epigramatistas, que recurren a formas verbales copulativas como γίγνομαι o εἶμι y otros verbos

como ἀλλάσσω, ἀμείβω, ποιέω, πέλω, πήγνυμι, μεταβάλλω, τεύχω, ἴστημι ο τίθημι, aunque también optan por verbos denominativos, como πετρόω o λιθόω o bien por el uso del vocativo o por referencias implícitas que evocan solo la metamorfosis del personaje, por la inclusión de ciertos adjetivos como λιθοεργόν, πετρήεσαν o λαϊνέην e incluso por aposiciones o formas nominales en función predicativa.

En cuanto a la aportación de la Μεταμορφώσεων Συναγωγή de Antonino Liberal, se ha puesto de relieve también en estas páginas que dicha aportación no se limita solo a las distintas secuencias narrativas, en particular, a la secuencia amor, muerte y metamorfosis, característica de la época helenística y, sobre todo, de la poesía elegíaca con la que mantiene una conexión especial, sino que es el punto de referencia para conocer otras obras de metamorfosis anteriores al propio autor, como la *Ornitogonía* de Beo o los Ἐτεροιούμενα de Nicandro de Colofón, entre otras. Además, aun sobresaliendo las características formales y de contenido propias del microgénero de la metamorfosis (como el léxico, el uso del aoristo, la brevedad, el carácter selectivo, el formato catalógico, los elementos compositivos: intervención divina, castigo, crimen, amor, instrumento que ejecuta la transformación, metamorfosis de diversa índole o *aitia*), las leyendas que conforman la recopilación comparten otros rasgos genéricos con la poesía etiológica, la poesía fundacional, la paradoxografía, la astrología, la hechicería e incluso se aprecian ciertos tintes pseudo-históricos, evidenciando que el principio compositivo de cruce o contaminación de géneros se desarrolla en el período helenístico pero continúa rigiendo las pautas de composición en la literatura imperial. Por tanto, se ha puesto de relieve que esta *Colección de metamorfosis*, lejos de quedar solo encasillada dentro de la tradición mitográfica, representa un cuidado ejercicio de recolección y prosificación de leyendas metamórficas, al modo helenístico, en las que lo híbrido llega a ser paradójicamente la característica que mejor recoge la esencia del propio microgénero de la metamorfosis que tanto proliferó en el mundo helenístico.

Y precisamente en este nuevo mundo caracterizado por los descubrimientos, más allá de las fronteras del territorio griego, gracias al imperio de Alejandro, por la expansión y el desarrollo del conocimiento y la cultura, por el avance en el saber científico de distintas áreas como la medicina, la astronomía o astrología, la geografía o la historia, la metamorfosis, al igual que tantas otras formas microgenéricas, encuentran un hueco idóneo y especial en la literatura. De ahí su amplísima presencia sobre todo en la poesía helenística, desde incluso la obra de Teócrito, en la que la sola mención de Acis (1.69), Aretusa (*Id.* 1.118), Calisto (*Id.* 1.125-126), la rueda mágica (*Id.* 2), Ariadna (*Id.* 2.46), Calcón y la fuente Burina (*Id.* 7.6-8), Bíblide (7.115), Orión (*Id.* 7.54), Castalia (*Id.* 7.147), Proteo (*Id.* 8.50 ss.), Circe (*Id.* 9.36-37), Ganimedes (*Id.* 12.35), Hilas (*Id.* 13.72-73),

Cicno (16.49) o Berenice y Ptolomeo (*Id.* 15.106 ss.; *Id.* 17.125), evoca el contexto prodigioso de tales leyendas.

Calímaco también recoge esta tradición metamórfica en su obra, que engloba los principios compositivos esenciales del gusto literario helenístico que se extiende luego al período imperial, y comienza él mismo a darle forma al microgénero, ya que parece indicar al lector cómo seleccionar el pasaje, cómo debe ser insertado en la obra y qué función puede contemplar la metamorfosis (aquí en relación con la religiosidad y lo divino en su poesía himnica). Los seis himnos de la colección, en concreto, son un reflejo de sutileza, elevado grado de alusión, brevedad, erudición, concisión, tradición e innovación, que se aprecia particularmente en la adición de distintos géneros y microgéneros entrelazados en esta poesía himnica. Se ha subrayado la inserción del *aition* en la épica narrativa, del elemento prodigioso o paradoxográfico, del fenómeno del *aphanismós*, recurrente en la experiencia religiosa de los griegos helenísticos y, sobre todo, de los mitos metamórficos en los siguientes pasajes: la creación del río Neda (*Iou.* 29-32), la metamorfosis zoológica y posterior catasterismo de Calisto (*Iou.* 41), la ambigua representación de Neda y Nereo (*Iou.* 37-38), la mineralización de Níobe (*Ap.* 20-26), la transformación de Apolo en cuervo (*Ap.* 65-68), la versión no metamórfica de Cirene, a modo de contragénero, el pasaje de la ninfa Britomartis y del entorno natural (*Dian.* 183-224), el cambio de forma de Ío (*Dian.* 251-254) o los catasterismos de Oto y Orión (*Dian.* 264-265), la extensa metamorfosis de Asteria-Delos (*Del.*) y los casos de Níobe (*Del.* 95-97), las ninfas tesalias o los dioses-ríos (*Del.* 109-130), los catasterismos de los Dioscuros (*Lau.Pall.* 23-28), la ambigua caracterización sexual de Atenea y Tiresias o la no metamorfosis de Tiresias y Acteón (*Lau.Pall.* 57-136) de nuevo a modo de contragénero, la transformación de Deméter en Nicipa (*Cer.* 37-44), la reversión de dicha metamorfosis (*Cer.* 53-60) y la omisión de la figura de Mestra (*Cer.*).

En línea con la metamorfosis en la obra calimaquea, Apolonio incluye en las *Argonáuticas* un elevado número de episodios que recuerdan a los recursos compositivos propios de géneros específicos en el caso de los *aitia*, la historiografía, la geografía, los catálogos, la literatura de viajes, la paradoxografía y la metamorfosis. Así, presenta en la epopeya procesos metamórficos de personajes mitológicos mortales y otros con implicación divina, introducidos de forma implícita, explícita o bien conjeturable por el propio contexto narrativo. En el bloque del viaje de ida, el rodio recoge el caso de Periclímeno y su poder metamórfico, característico de los cambiadores de forma, la fluidificación de Clite o el cambio en la naturaleza del paisaje del Díndimo con la creación de la fuente Jasonia, el paraje de Zona y las hileras de encinas a partir del poder metamórfico de la música y canto de Orfeo, o el episodio de la nave Argo y su capacidad locutiva, la leyenda de la

ninfa Cirene, del carnero de Frixo o el encuentro erótico entre Crono y Filira. En el bloque de la Cólquide, Apolonio inserta la metamorfosis de los hombres sembrados, el caso de la planta Prometeica a partir de la sangre de Prometeo, el catasterismo de la corona de Ariadna, el cambio de forma en anciana de la diosa Hera o la *quasi* inmortalización de Jasón a manos de Medea. En el bloque de regreso, se pueden leer la aparición y metamorfosis de las heroínas de Libia, el caso de las Hespérides, el episodio de Tritón o la creación de la isla Calista a partir del divino terrón de Eufemo, así como las leyendas del intento de divinización de Aquiles, una descripción única de la metamorfosis de los extranjeros en la isla de Circe o finalmente el episodio de Faetón, el Eridano, las Heliades y el ámbar. Por tanto, no se puede afirmar que las *Argonáuticas* sean solo poesía épica por la ingente cantidad de elementos temático-estilísticos de la etiología, elementos de las fundaciones o la paradoxografía y, por supuesto, elementos propios del microgénero de la metamorfosis. Estas características, evidentes a través de la descripción de las distintas metamorfosis, son el formato catalógico, la cuidada selección de mitos y leyendas, la *leptotes* y la brevedad en la descripción del proceso metamórfico, el uso del aoristo, la fusión de géneros y microgéneros literarios o la terminología que coincide no solo con las formas empleadas por los epigramatistas o por Calímaco, sino con las que el propio Homero insertaba en contextos metamórficos: πέλω (A.R. 1.161: τὸ πέλεσθαι; A.R. 4.871-872: πέλοιτο / ἀθάνατος; A.R. 4.1736: γυνή... πέλειν), τεύχω con doble acusativo (A.R. 1.1068: πάντα τάγε κρήνην τεύξαν θεαί), τίθημι con doble acusativo (A.R. 2.1144: τὸν ῥα χρύσειον ἔθηκεν), ποιέω con doble acusativo (A.R. 2.508-509), γίγνομαι con predicativo (A.R. 4.1407-1408; 4.1427-1431), φαίνω y sus compuestos o derivados (φαεινομένας, φανεῖσαι, ἐξέφανεν, ἐξεφαάνθη, ἐφαάνθης, ἀφάνατος, ἐπιφανέντα, φαάνθης), verbos denominativos como ἀπολιθόω, formas compuestas con el preverbio μετά (μετα-ἀλδήσκω), formas nominales complementarias (δέμας, τέρας o θάμβος), léxico homérico como ἐναλίγκιος o εἵκοτες (A.R. 3.74; A.R. 4.1548). Todas estas metamorfosis, como ocurre igualmente en la obra calimaquea, tienen una función más allá del afán erudito propio de los alejandrinos. Así, las leyendas metamórficas constituyen bien *excursus* digresivos, bien elementos indispensables dentro de la secuencia narrativa, pero además tratan de acercar lo divino al hombre, como pone de manifiesto la preferencia por las divinidades menores, relacionadas con la naturaleza y que no formaban parte de la elevada épica tradicional en detrimento de los dioses olímpicos, haciendo de las *Argonáuticas* la nueva épica del nuevo mundo donde el pasado se mezcla con el futuro, la naturaleza con la humanidad y el mar con la tierra.

Pero además todo este proceso de formación y desarrollo del microgénero, que comienza ya sin dudas en el período helenístico como ejemplifica tanto Calímaco como Apolonio, evoluciona

igualmente hasta la literatura griega de época imperial, pues, tanto Plutarco como los tratados pseudo-plutarqueos son unos de los principales receptores y transmisores de la tradición literaria helenística y, por ende, también de la metamorfosis. Así, se ha demostrado a través del análisis de los *Parallela minora*, de una selección de pasajes de los *Moralia* y del opúsculo *De fluuiis*. Esta recepción se aprecia no solo en cuanto al contenido temático, ya que se pueden leer todo tipo de metamorfosis en los tratados plutarqueos y pseudo-plutarqueos, sino también por la forma y estilo de las distintas *diegeseis*. Sobre la categorización de la metamorfosis, se describen transformaciones de objetos (*Mor.* 306E-F; *Mor.* 307A), petrificaciones, desapariciones en contextos metamórficos (*Mor.* 307A), catasterizaciones (*Mor.* 307E-F y *Mor.* 308A), sustituciones en contextos metamórficos (*Mor.* 309A-B), metamorfosis fitológicas (*Mor.* 310F-311A), metamorfosis zoológicas, divinizaciones (*Mor.* 313D; *Mor.* 315E), modificaciones de parajes naturales y omisión de la metamorfosis, a modo de contragénero. De hecho, el opúsculo está formado por 41 historias paralelas y en más de una decena de relatos la metamorfosis pasa a ser el elemento principal de la *narratio* o son leyendas, al fin y al cabo, relacionadas con este tipo de episodios míticos. Plutarco, por su parte, a pesar de que en *Cuestiones griegas* y *Cuestiones romanas*, la presencia del elemento metamórfico, aun asemejándose a los *Parallela minora*, es reducida, en el resto de los *Moralia*, el queronense introduce relatos metamórficos para ejemplificar sus disertaciones filosóficas (e. g. *De profectibus in uirtute* 1; *Amat.* 20) o bien, como en *Parallela minora* o en *De fluuiis*, como elementos estructurales de las correspondientes secuencias narrativas en el caso de Foco y el azafrán en *Amatoriae narrationes* (4). La recepción de la materia metamórfica resulta todavía más evidente al analizar la forma y el estilo de la metamorfosis en los distintos tratados: la brevedad descriptiva, el uso del aoristo que describe la transformación, el contenido selectivo, la innovación o búsqueda de relatos, leyendas o versiones míticas poco conocidas o la terminología propia del microgénero: ποιέω con doble acusativo, γίγνομαι con predicativo, καταστερίζω, μεταμορφόω o formas derivadas de φαίνω.

Y podemos aplicar, de hecho, las mismas características sobre la recepción de la metamorfosis en los tratados anteriores ahora al opúsculo *Περὶ ποταμῶν* en el que la metamorfosis se inserta como elemento constitutivo dentro de estructuras narrativas ampliamente atestiguadas en la tradición metamórfica anterior: adulterio, incesto, castigos, sacrificios, salvaciones o premios de algún personaje mortal, huidas o encuentros sexuales de los dioses. Tanto la secuencia narrativa y los elementos compositivos, como la forma y estilo de las leyendas, hacen del tratado *Περὶ ποταμῶν* otro ejemplo manifiesto del influjo del microgénero de la metamorfosis y las semejanzas



del opúsculo con los relatos partenianos o de Antonino Liberal, ambos autores de unas *Metamorfosis*, evidencian con más fuerza si cabe las relaciones genéricas.

Pero ni el ps.-Plutarco ni la obra atribuida sin dudas a Plutarco son los únicos receptores de la literatura metamórfica puesto que, los dos Opianos, sobre todo, en el contexto narrativo de crimen y castigo, reproducen las características propias del microgénero helenístico. De hecho, esta secuencia narrativa, crimen, aparición de la divinidad y castigo en forma de metamorfosis se puede leer ampliamente en obras cuyo eje principal es la metamorfosis, ya sea en la literatura latina con Ovidio, como en la literatura griega con Antonino Liberal con evidentes antecedentes helenísticos. Pero es precisamente en la poesía didáctica imperial donde esta secuencia adquiere un papel más importante, ya que se ha puesto de relieve en esta Tesis que tanto Opiano de Anazarbo en los *Halieutica* como el ps.-Opiano en los *Cynegetica*, insertan a modo de excursus digresivos leyendas metamórficas con tintes didácticos que se adecuan al contenido temático de la obra, pero que al mismo tiempo ofrecen variados ejemplos sobre el poder divino y la vulnerabilidad humana ahora a través de la metamorfosis de Menta, Esmirna, los Curetes, Penteo y las ménades o Fineo.

Se ha podido comprobar en estas páginas que el uso que hacen los autores de poesía o prosa del microgénero de la metamorfosis es, cuando menos, diverso y, sobre todo, cuando desaparece la relación de unilateralidad entre la literatura griega y latina en la época tardo-imperial. El análisis, por tanto, de la selección de poemas epigramáticos, que se ha presentado aquí, relacionados con la metamorfosis nos permite dilucidar las semejanzas formales y de contenido entre los autores griegos y latinos, que se puede incluso extender a otras obras poéticas o en prosa, no quedando este proceso limitado exclusivamente al epigrama. Así, el tipo de léxico, los elementos míticos insertos en cada pasaje, las estructuras sintácticas, la función de la metamorfosis (comparativa, paradigmática, tópico-erudita, metamítica o burlesca) y el contexto de los propios poemas muestran de forma manifiesta la relación bilateral entre Baso, Leónidas y Ausonio (sobre Níobe), entre Juliano y Ausonio (sobre Níobe), entre Marcial y Macedonio (sobre Níobe), entre Marcial, Sátiro y Estacio (sobre las Pandiónides), entre Filipo y Estacio (sobre las Pandiónides), entre Marcial, Estratón, Ovidio o Paulo Silenciaro (sobre Zeus y Ganimedes), entre Mosco, Filipo y Propercio (sobre la infalibilidad de Eros en contextos erótico-metamórficos), entre Baso y Estacio (sobre las metamorfosis de Zeus y la estructura de *tria exempla*) o Leónidas, Estacio, Estratón, Sidonio Apolinar y Páladas de Alejandría (sobre el *topos* ὑπεροχή y las metamorfosis de Zeus).

Incluso todo este marco teórico es aplicable ya no a un género o autor de la tradición literaria grecolatina, sino a un motivo concreto, como se ha puesto de manifiesto en el último de los capítulos de esta Tesis Doctoral, a partir de la recepción de la metamorfosis del personaje

mitológico-legendario de Níobe. Se ha ejemplificado entonces cómo este motivo ha sido ampliamente reutilizado, remodelado y también reinterpretado a lo largo de los siglos, especialmente desde la época helenística a la literatura latina del período imperial, a través de la inclusión o eliminación de ciertos elementos temáticos, del uso del léxico calimaqueo para la ambigua descripción de Níobe tras su mineralización, la invención o reutilización de ciertos contextos míticos en los que se inserta el pasaje así como el uso y la función del episodio legendario. Todo ello deja entrever el peso de la tradición metamórfica y, en particular, del microgénero de la metamorfosis que, aunque abunda en el mundo helenístico, se extiende no con menos fuerza en la literatura grecolatina imperial.

A pesar de que parece que para la mayor parte de la crítica literaria la metamorfosis del período helenístico ha pasado más bien desapercibida en favor del estudio de la máxima expresión del género, es decir, Ovidio en la literatura latina, los antecedentes genéricos de esta poesía metamórfica latina fueron ya, sin embargo, objeto de distintas reflexiones para algunos ilustres estudiosos como Lafaye, Forbes Irving, Del Canto Nieto, Calderón Dorda, Buxton, Citti y Pasetti o Magnelli, de ahí la necesidad de esta actualización crítica sobre cómo ha sido el origen, el proceso de formación, el procedimiento de circulación en la edad imperial y el uso del género de la metamorfosis o, como lo hemos ido llamando a lo largo de esta Tesis, del microgénero de la metamorfosis, cuando nos referimos a los primeros compases de este en el Helenismo.

Este recorrido por los antecedentes de la metamorfosis en la poesía homérica, por el inicio de la formación del microgénero a manos de Calímaco, Apolonio y los epigramatistas, por Antonino Liberal como referente indispensable para conocer cómo se concebía el género en sí mismo, y por el desarrollo y recepción de la forma microgenérica en la literatura griega de época imperial, así como su evolución e influencia en la literatura latina demuestra, en primer lugar, la plena conciencia de la existencia de la metamorfosis primero como microgénero, dándose a conocer principalmente en la literatura de época helenística y, en concreto, de la poesía, pero no solo del primer período helenístico, sino de todo el Helenismo, desde Teócrito, Calímaco y Apolonio hasta el propio Partenio de Nicea. Y esta plena conciencia de la existencia del microgénero se aprecia de forma evidente a través de una ruta muy bien marcada en cuanto a su origen, formación y evolución revelando, por una parte, que sí se trata de una categoría fuerte en el mito y pensamiento griego y después en el mundo romano y que sí existe una codificación genérica en cuanto al par forma y contenido. Nos referimos aquí a la existencia de una base terminológica y otros rasgos estilísticos como la del gusto por el formato catalógico hesiódico, por la brevedad o la *leptotes*, por el alto grado de alusión en los textos, por el estilo περιττόν, por el contenido selectivo, por la búsqueda de

nuevas leyendas o la elección de relatos o versiones míticas poco conocidas y, por supuesto, por la fusión o combinación entre distintos géneros y microgéneros, ya sea la etiología, la paradoxografía, las *ktiseis*, la elegía, la historia, la geografía e incluso la hechicería o las maldiciones. Y a estos marcadores genéricos estilísticos se suman tanto el contenido temático (metamorfosis zoológica o fitológica, petrificación, fluidificación, divinización, desaparición o sustitución, metamorfosis de objetos u otros procesos que implican la transformación del mundo natural o poderes metamórficos) como el uso y función de la metamorfosis dentro de los numerosos contextos literarios a los que se puede aplicar esta forma microgenérica. De ahí que defendamos que, aun siendo Ovidio —e incluso luego Higino— el culmen del proceso evolutivo de un microgénero, que ha sido claramente perceptible aquí a partir del análisis de una selección de autores y obras en la poesía helenística y que consigue llegar, sin duda, a lo más alto del canon literario, la esencia principal que los helenísticos y, sobre todo, los alejandrinos le concedieron a la metamorfosis se mantiene a lo largo de la tradición literaria posterior.

## GENERAL CONCLUSIONS

It has been demonstrated throughout these pages that the term μεταμόρφωσις that appears for the first time in Strabo in Greek literature (1.2.11-16) does not limit the concept and scope of application of metamorphosis in the Greek mythological and religious imaginary. It is precisely its own complexity as well as the numerous contexts in which such legendary tales can be applied that drive and elevate what was originally considered just a literary motif to its own metamorphosis, that is to say, to its conversion into a whole literary genre by itself. In fact, prestigious scholars from Lafaye (1904) to Magnelli (2014) have paused and thought about how metamorphosis was forged during Hellenism and so evolved into Latin literature not only with Ovid but, as Del Canto Nieto also noted, with Hyginus and his *De Astronomia*. In 1904 Lafaye, for his part, speaks of metamorphosis as a literary genre and even Calderón Dorda also considers metamorphoses to be a genre. Magnelli, nevertheless, reflects on the process of formation of the literary genre on the basis of the dichotomy poetry of metamorphosis or metamorphosis in poetry, since he indicates that metamorphosis, even though it is a very attractive topic during the Hellenistic period, it actually became more popular from the II or I century BC onwards. Guichard, regarding the metamorphosis catalogues of the Imperial era, states that these catalogues are a mythographic sub-genre, but even so he also refers to metamorphic poetry as a literary genre by itself. Besides, Del Canto Nieto supports this same idea since he maintains that, if there is evidence of the existence of collections on metamorphoses already in the Hellenistic period, we should then understand that there was an awareness of the existence of metamorphosis as a literary genre.

The fact of considering metamorphosis as one of the minor-genres that stemmed from Hellenistic times implies that there were already some thematic and formal characteristics that defined it as such, as it has been highlighted throughout the chapters of this Doctoral Thesis. Even though it is true that the minor-genre began to be forged not only in the second and first centuries BC onwards, but also in the early stages of Hellenism, it was not created *ex nihilo*, since metamorphic myths were already present in the preceding Greek literature, meaning the Archaic and Classical period. In particular, Homer's and Hesiod's Epic poetry established some of the foundations that are still maintained in the Hellenistic and Imperial metamorphosis, such as the categorisation or type of transformations: gods metamorphosed into human beings, immortalisations or deifications, zoological and phytological metamorphoses, petrifications, fluidisations, *aphanismoí* and other changes related to the origin of the world, the genealogy of the gods such as the birth of Aphrodite from the blood of Cronus, the birth of Pegasus from the blood

now of the Gorgon Medusa or the origin of humankind from the legend of the ants in Aegina, as well as the connection between metamorphosis and heroic genealogy.

But it would be important to remember that Homer also provides the metamorphic tradition not only with part of the thematic content such as the metamorphosis of the gods with different objectives (help or punishment of the heroes and satisfaction of erotic desires) or other elements equally characteristic of the description of metamorphoses (the caduceus of Hermes or the wand of Athena, the appearance and intervention of divinities to execute the transformation and even the fantastic, marvellous, prodigious or paradoxical element, based on the participation of spectators facing the metamorphic process), but also with part of the terminology of this literary category (e. g. g. adjectives ἐναλίγκιος or ἴκελος with dative; participles from the verbal form εἶδομαι; εἰκώς and its derivatives; γίγνομαι with predicative; ποιέω; τίθημι or complementary nouns such as φωνή, δέμας or νοῦς).

In spite of the fact that it is true, as Barchiesi argues, that there is no definition of metamorphoses that can be applied to all the different myths, there is certainly a thematic and terminological basis, as we have been able to appreciate since the Homeric poems, which connects the myths about legendary metamorphoses, that is to say, the type of metamorphosis that has been analysed in this Doctoral Thesis. It was precisely the terminological basis the initial starting point for the philological and literary analysis of the minor-genre. However, the study of the metamorphic lexicon in the texts selected here, whether from Antoninus Liberalis, the Hellenistic and Imperial epigrammatists, Callimachus, Apollonius of Rhodes, Plutarch and the pseudo-plutarchean treatises or the two Oppians, suggests very different conclusions from those of Citti and Pasetti in their research about the theme and lexicon of Greek and Latin metamorphosis. Both scholars rely on the testimony of lexicographers who focus on the forms μεταβάλλεσθαι, μεταμορφοῦσθαι, ἀλλοιοῦσθαι, ἑτεροιοῦσθαι, attested from the Hellenistic period onwards. On the contrary, the metamorphoses described, in particular, in the epigrammatic poems of the *Greek Anthology* are introduced on the basis of a lexicon and syntactic constructions quite different and precisely closer to the terminology of Antoninus Liberalis' *Collection of Metamorphoses*, the only work on metamorphoses in Greek, albeit in prose, which has been preserved. Thus, this metamorphic lexicon in Antoninus Liberalis' composition is also present in other literary models such as Callimachus, Apollonius, Plutarch and Ps.-Plutarch or in Oppian of Anazarbus and Ps.-Oppian as well.

The thematic and lexical analysis of the metamorphic epigrams in the *Greek Anthology* reveals, on the one hand, a wide range of types of metamorphosis (petrifications, zoological metamorphosis, metamorphosis into plants or deification) and, on the other hand, the terminology

used by the epigrammatists, who resort to copulative verbs such as γίγνομαι or εἰμί and other forms such as ἀλλάσσω, ἀμείβω, ποιέω, πέλω, πήγνυμι, μεταβάλλω, τεύχω, ἴστημι or τίθημι, although they also opt for denominative verbs, such as πετρόω or λιθόω or even for the use of vocatives or implicit references evoking just the mythological character's metamorphosis, by the inclusion of certain adjectives such as λιθοεργόν, πετρήεσαν or λαϊνέην and even by appositions or nominal forms in predicative function.

As for the contribution of Antoninus Liberalis' *Μεταμορφώσεων Συναγωγή*, it has also been emphasised in these pages that this contribution is not only limited to the diverse narrative sequences, in particular the sequence of love, death and metamorphosis, quite characteristic of the Hellenistic period and, above all, of the Elegy with which it maintains a special connection, but it is also the point of reference in order to know more about other lost works of metamorphosis prior to the author himself, such as the Boios' *Ornithogonia* or Nicander's *Ἐτεροιούμενα*, among others. Moreover, even though the formal and thematic characteristics of the minor-genre of metamorphosis are noticeable (such as the lexicon, the use of the aorist, the brevity, the careful selection of myths and legends, the catalogue format, the compositional elements: divine appearance and intervention, punishment, crime, love, instruments executing the transformation, different types of metamorphoses or *aitia*), the legends that form part of the collection share other generic features with the *aitia*, *ktiseis*, paradoxography, astrology, sorcery and even certain pseudo-historical tints are discernible, evidencing that the compositional principle of crossing or contamination of genres is developed in the Hellenistic period but continues to govern the compositional guidelines in Imperial literature. Therefore, it has been highlighted that this *Μεταμορφώσεων Συναγωγή*, far from being merely categorised as mythographic tradition, represents a careful exercise in the collection and prosification of metamorphic legends, in the Hellenistic manner, in which the hybrid becomes paradoxically the characteristic that best captures the essence of the minor-genre of metamorphosis that proliferated widely in the Hellenistic world.

And precisely in this new world characterised by discoveries beyond the borders of the Greek territory, due to Alexander's empire, by the expansion and development of knowledge and culture, by the advance of scientific knowledge in different areas such as medicine, astronomy or astrology, geography or history, metamorphosis, like so many other minor-generic forms, found a special and suitable place in literature. Hence its wide presence, especially in Hellenistic poetry, even from Theocritus' poems, in which the simple mention of Acis (*Id.* 1.69), Arethusa (*Id.* 1.118), Callisto (*Id.* 1.125-126), the magic wheel (*Id.* 2), Ariadne (*Id.* 2.46), Chalcon and the Bourina spring (*Id.* 7.6-8), Orion (*Id.* 7.54), Byblis (7.115), Castalia (*Id.* 7.147), Proteus (*Id.* 8.50 ff.), Circe (*Id.*

9.36-37), Ganymede (*Id.* 12.35), Hylas (*Id.* 13.72-73), Cycnus (*Id.* 16.49) or Berenice and Ptolemy (*Id.* 15.106 ff.; *Id.* 17.125), evokes the prodigious context of such legends.

Callimachus also captures this metamorphic tradition in his work that actually embodies the main compositional principles of the Hellenistic literary taste spreading later into Imperial times. The poet from Cyrene begins himself to shape the minor-genre, as he seems to indicate to readers how to select the passage, how it should be inserted into the poem, and what function the metamorphosis (here in relation to religiosity and the divine in his hymns) may have. The six hymns in the collection, in particular, are a reflection of subtlety, high degree of allusion, brevity, erudition, conciseness, tradition and innovation, which is particularly noticeable in the addition of different genres and minor-genres integrated in this sort of epic poetry. It has been underlined in the following passages the importance of the insertion of *aitia* in the narrative epic, the prodigious or paradoxographic element, the phenomenon of *aphanismós*, recurrent in the religious experience of the Hellenistic Greeks and, above all, the metamorphic myths: the creation of the river Neda (*Iou.* 29-32), the zoological metamorphosis and the subsequent catasterism of Callisto (*Iou.* 41), the ambiguous representation of Neda and Nereus (*Iou.* 37-38), the petrification of Niobe (*Ap.* 20-26), the transformation of Apollo into a raven (*Ap.* 65-68), the non-metamorphic version of Cyrene, as a counter-gender, the passage of the nymph Britomartis and the natural environment (*Dian.* 183-224), the shape-shifting of Io (*Dian.* 251-254) or the catasterisms of Otus and Orion (*Dian.* 264-265), the extensive metamorphosis of Asteria-Delos (*Del.*) and the cases of Niobe (*Del.* 95-97), the Thessalian nymphs or the gods-rivers (*Del.* 109-130), the catasterisms of Castor and Pollux (*Lau.Pall.* 23-28), the ambiguous sexual characterisation of Athena and Tiresias or the non-metamorphosis of Tiresias and Actaeon (*Lau.Pall.* 57-136) again as a counter-genre, the transformation of Demeter into Nicippe (*Cer.* 37-44), the reversal of such metamorphosis (*Cer.* 53-60) and the omission of the legendary figure of Mestra (*Cer.*).

According to Callimaquean metamorphosis, Apollonius includes in the *Argonautica* numerous episodes that actually evoke the compositional resources of specific genres such as *aitia*, historiography, geography, catalogues, travel literature, paradoxography and metamorphosis as well. Thus, the Rhodian presents in his epic poem metamorphic processes of mortal mythological characters and others with divine implications, introduced by the narrative context itself in an implicit, explicit or conjectural way. In the section of the outward journey, Apollonius includes the example of Periclymenus and his metamorphic power, characteristic of the shape-shifters, the spring Cleite or the change in the nature of the landscape of Dindymum with the creation of Jason's spring, the landscape of Zone and the rows of holm oaks from the metamorphic power of Orpheus'

music and song, or the episode of the ship Argo and its locutionary capacity, the legend of the nymph Cyrene, of Phrixus' ram or the erotic encounter between Cronus and Phylira. In the third book, Apollonius inserts the metamorphosis of the Spartoi, the plant emerging from the blood of Prometheus, the catasterism of Ariadne's crown, the transformation into an old woman of the goddess Hera or the *quasi* deification of Jason by Medea's power to effect metamorphoses. In the fourth book, it is possible to read the appearance and metamorphosis of the heroines of Libya, the case of the Hesperides, the episode of Triton or the creation of the island of Callista from the divine clod of Euphemus, as well as the legends of the attempted deification of Achilles, a unique description of the metamorphosis of the foreigners on the island of Circe or finally the episode of Phaethon, the Eridanus, the Heliades and the amber.

Therefore, it cannot be said that the poem *Argonautica* is only epic poetry because of the huge amount of thematic and stylistic elements from the *aitia*, the *ktiseis*, the paradoxography and, of course, elements inherent of the minor-genre of metamorphosis. These generic characteristics, which are evident through the description of the different metamorphoses, are the catalogue format, the careful selection of myths and legends, the *leptotes* and brevity in the description of the metamorphic process, the use of the aorist, the fusion of literary genres and minor-genres or the terminology that coincides not only with the forms used by the epigrammatists or by Callimachus, but also with the lexicon that Homer himself inserted in metamorphic contexts: πέλω (A.R. 1.161: τὸ πέλεσθαι; A.R. 4.871-872: πέλοιτο / ἀθάνατος; A.R. 4.1736: γυνή... πέλειν), τεύχω with double accusative (A.R. 1. 1068: πάντα τάγε κρήνην τεύξαν θεαί), τίθημι with double accusative (A.R. 2.1144: τὸν ῥα χρύσειον ἔθηκεν), ποιέω with double accusative (A.R. 2.508-509), γίγνομαι with predicative (A.R. 4.1407-1408; 4. 1427-1431), φαίνω and its compounds or derivatives (φαινομένας, φανεῖσαι, ἐξέφανεν, ἐξεφαάνθη, ἐφαάνθης, ἀφάνατος, ἐπιφανέντα, φαάνθης), denominative verbs such as ἀπολιθόω, compound forms with the preverb μετά (μετα-ἀλδήσκω), complementary nominal forms (δέμας, τέμας or θάμβος), Homeric lexicon such as ἐναλίγκιος or εἵκοτες (A. R. 3.74; A.R. 4.1548).

All these metamorphoses, as also happened in the Calimaquean poems, have a function beyond the erudite aim of the Alexandrian *literatti*. Thus, these metamorphic legends are either digressive excursus or indispensable elements within the narrative sequences, but they also seek to bring the divine closer to mankind. It is evidenced by the preference for minor divinities, related to nature and that did not have a determinant role in previous Epic poetry, and so the lesser participation of the Olympian gods. This idea makes the *Argonautica* a brilliant example of the new



Epic of the new world where the past is mixed with the future, nature with humanity and the sea with the land.

But in addition this whole process of formation and development of the minor-genre, that undoubtedly began in the Hellenistic period as exemplified by both Callimachus and Apollonius, evolved into the Greek literature of the Imperial era as well, since both Plutarch and the ps.-Plutarchean opuscles are among the main recipients and bearers of the Hellenistic literary tradition and, therefore, of the metamorphosis too. This has been demonstrated through the analysis of the *Parallela minora*, a selection of passages from the *Moralia* and the opuscle *De fluviis*. This literary reception can be seen not only in terms of the thematic content, since all kinds of metamorphoses can be read in Plutarch's and ps.-Plutarch's treatises, but also in the form and style of the various *diegeseis*. Regarding the categorisation of metamorphosis, it is possible to find transformations of objects (*Mor.* 306E-F; *Mor.* 307A), petrifications, disappearances in metamorphic contexts (*Mor.* 307A), catasterisms (*Mor.* 307E-F y *Mor.* 308A), substitutions in metamorphic contexts (*Mor.* 309A-B), metamorphoses into plants (*Mor.* 310F-311A), zoological metamorphoses, deifications (*Mor.* 313D; *Mor.* 315E), modifications or changes in landscapes and omissions of metamorphoses, as a counter-genre. In fact, the opuscle is composed by 41 parallel stories and in more than a dozen of these stories the metamorphosis becomes the main element of the *narratio* or, at least, they are legends related to this type of mythical episodes. Plutarch, on the other hand, even though in *Aetia Romana* and *Aetia Graeca*, very similar to *Parallela minora*, the presence of the metamorphic element is reduced, in the rest of the *Moralia*, Plutarch introduces metamorphic stories to exemplify his philosophical dissertations (e. g. *De profectibus in uirtute* 1; *Amat.* 20) or, as in *Parallela minora* or *De fluviis*, as structural elements of the corresponding narrative sequences in the case of Phocus and the saffron in *Amatoriae narrationes* (4). Moreover, the reception of metamorphosis becomes even more evident when analysing the form and style of transformations in the different treatises: the descriptive brevity, the use of the aorist describing the corporeal changes, the selective content, the innovation or the search for unfamiliar or obscure stories, legends or mythical versions or the terminology specific to the minor-genre: ποιέω with double accusative, γίγνομαι with predicative, κατατασπερίζω, μεταμορφόω or forms derived from φαίνω.

And it is possible to apply, in fact, the exact same ideas about the reception of metamorphosis in the previous treatises now to the opuscle *Περὶ ποταμῶν* in which metamorphosis is inserted as a constitutive element within narrative structures, widely attested in the metamorphic tradition: adultery, incest, punishments, sacrifices, salvations or rewards of some mortal character, escapes or sexual encounters of the gods. Both the narrative sequence and the

compositional elements, as well as the form and style of the legends, make the treatise Περὶ ποταμῶν another clear example of the influence of the minor-genre of metamorphosis, and the similarities of the opusculum with Parthenian tales or Antoninus Liberalis's legends, both authors of *Metamorphoses*, evidence even more the generic relations.

But neither ps.-Plutarch nor the work undoubtedly attributed to Plutarch are the only recipients of the metamorphic literature, since the two Oppians, especially in the narrative context, crime and punishment, reproduce the characteristics of the Hellenistic minor-genre. In fact, this narrative sequence, crime, appearance of divinity and punishment in form of metamorphosis can be widely observed in works whose main focus is metamorphosis, whether in Latin literature with Ovid or in Greek literature with Antoninus Liberales and his evident Hellenistic antecedents. But it is precisely in the Imperial Didactic poetry that this sequence acquires a more important role, since it has been emphasised in this Doctoral Thesis that both Oppian of Anazarbus in the *Halieutica* and ps.-Oppian in the *Cynegetica* insert as digressive excursus metamorphic legends with didactic overtones that are appropriate to the thematic content of both poems, but that at the same time offer diverse examples of divine power and human vulnerability now through the metamorphosis of Mint, Smyrna, the Curetes, Pentheus and the Maenads or Phineus.

It has been demonstrated in these pages that the use that poets or prose authors made of the minor-genre of metamorphosis is, at least, diverse, and even more so when the unilateral relationship between Greek and Latin literature in the late Imperial period disappears. Therefore, the analysis of the selection of epigrammatic poems, presented here, related to metamorphosis allows us to elucidate the stylistic and thematic similarities between Greek and Latin authors, which can even be extended to other poetic or prose works, without limiting this process exclusively to the epigrammatic genre. Thus, the type of lexicon, the mythical elements inserted in each passage, the syntactic structures, the function of metamorphosis (comparative, paradigmatic, topical-erudite, metamythic or burlesque) and the context of the poems themselves clearly show the bilateral relationship between Bassus, Leonidas and Ausonius (on Niobe), between Julianus and Ausonius (on Niobe), between Martial and Macedonius (on Niobe), between Martial, Satyrus and Statius (on the daughters of Pandion), between Philippus and Statius (on the daughters of Pandion), between Martial, Strato, Ovid or Paulus Silentarius (on Zeus and Ganymede), between Moschus, Philippus and Propertius (on the infallibility of Eros in erotic-metamorphic contexts), between Bassus and Statius (on the metamorphoses of Zeus and the *tria exempla* structure) or Leonidas, Statius, Strato, Sidonius and Palladas of Alexandria (on the *topos* ὑπεροχή and the metamorphoses of Zeus).

This entire theoretical framework is even applicable not only to a genre or particular author of the Greco-Latin literary tradition, but to a specific motif, as highlighted in the last chapter of this Doctoral Thesis, based on the reception of the metamorphosis of the mythological-legendary character of Niobe. Thus, it has been exemplified how this motif has been widely reused, remodelled and also reinterpreted over the centuries, especially from the Hellenistic period to the Imperial Latin literature, through the inclusion or elimination of certain thematic elements, the use of the Callimachean lexicon for the ambiguous description of Niobe after her transformation into stone, the invention or reuse of certain mythical contexts in which the passage is inserted as well as the use and function of the legendary episode itself. All this reveals the strong influence of the metamorphic tradition and, in particular, of the minor-genre of metamorphosis that, even though it is crucial in Hellenistic times, spreads no less firmly in the Imperial Greco-Latin literature.

Although it seems that for most literary critics the metamorphosis of the Hellenistic period has passed rather unnoticed in favour of the study of the highest expression of the genre, that is to say, Ovid in Latin literature, the generic antecedents of this metamorphic poetry in Latin were, however, already the subject of different reflections for some illustrious scholars such as Lafaye, Forbes Irving, Del Canto Nieto, Calderón Dorda, Buxton, Citti and Pasetti or Magnelli. Hence the reason of this critical update on the origin, the process of formation, the procedure of circulation in the Imperial age and the use of the genre of metamorphosis or, as we have been naming it throughout this Doctoral Thesis, the minor-genre of metamorphosis, when we refer to its first stages in Hellenism.

This examination of the antecedents of metamorphosis in Homeric poetry, of the beginning of the formation of the minor-genre in Callimachus, Apollonius of Rhodes and the epigrammatists, of Antoninus Liberalis as an indispensable reference point for understanding how the genre itself was conceived, and of the development and reception of the minor-generic form in the Greek literature of the Imperial period, as well as its evolution and influence in Latin literature, demonstrates, first of all, the full awareness of the existence of metamorphosis as a minor-genre mainly in the Hellenistic literature and, more particularly, in poetry, but not only in the second period of Hellenistic poetry, but of the whole Hellenism, from Theocritus, Callimachus and Apollonius to Parthenius of Nicaea himself. And this full awareness of the existence of the minor-genre is clearly seen through a very well-marked route in terms of its origin, formation and evolution, revealing, on the one hand, that it is actually a strong category in Greek myth and thought and later in the Roman world, and, on the other hand, that there is a reliable generic codification in terms of form and content.

We refer here to the existence of a terminological basis and other stylistic features such as the taste for the hesiodic catalogue format, the brevity or *leptotes*, the the high degree of allusion in the texts, the the περιττόν style, the selective content, the search for new legends or the choice of obscure stories or mythical versions and, of course, the fusion or combination between different genres and minor-genres: aetiology, paradoxography, *ktiseis*, elegy, history, geography and even sorcery or curses. And besides we should add to these generic stylistic markers both the thematic content (corporeal changes into animals, plants or springs, petrification, deification, disappearance and/or substitution, metamorphosis of objects or other processes involving the transformation of the natural world or metamorphic powers) and the use and function of metamorphosis within the numerous literary contexts to which this minor-generic form can be also applied. Hence we argue that, even though Ovid —and even later Hyginus— is the culmination of the evolutionary process of this minor-genre, that has been clearly discernible here from the analysis of a selection of authors and works in Hellenistic poetry and that undoubtedly reaches the top of the literary canon, the main essence that Hellenistic *literatti* and, above all, the Alexandrian poets gave to metamorphosis is firmly maintained throughout the later literary tradition.

## VI. ANEXOS

### Anexo 1. Cuadro-resumen del léxico metamórfico en la *Antología Griega*

USOS SINTÁCTICOS	CORONA DE MELEAGRO	GUIRNALDA DE FILIPO	FGE	OTROS
ἀλλάσσω	—	—	—	<i>APl.</i> 16.222 (Parm. 15 G.-P.)
ἀμείβω	—	—	—	<i>AP</i> 11.353
γίγνομαι (+ predicativo)	—	<i>AP</i> 5.109 (Antip.Thess. 53 G.- P.) <i>AP</i> 5.125 (Bass. 1 G.- P.) <i>AP</i> 5.307 (Antiphil. 13 G.-P.)	—	<i>AP</i> 9.453
εἰμί (+ atributo)	—	<i>AP</i> 9.108 (anon. 3 G.- P.) <i>AP</i> 9.282 (Antip.Thess. 27 G.- P.) <i>AP</i> 9.706 (Antip.Thess. 81 G.- P.) <i>APl.</i> 16.133 (Antip.Thess. 87 G.- P.)	—	<i>AP</i> 11.246 <i>AP</i> 11.253 <i>AP</i> 11.255
(εἰμί) + atributo	—	<i>AP</i> 5.307 (Antiphil. 13 G.-P.) <i>AP</i> 9.216 (Honest. 3 G.-P.)	<i>AP</i> 9.48 (anon. 67 P.)	—
ἴστημι (+ predicativo)	—	—	—	<i>AP</i> 11.254
μεταβάλλω	—	<i>AP</i> 9.241 (Antip.Thess. 52 G.- P.)	—	<i>AP</i> 5.257
λιθόω	Ath 8.345A-B (Hedyl. 9 G.-P.)	—	—	—
πέλω (+ predicativo)	—	<i>AP</i> 9.241 (Antip.Thess. 52 G.- P.)	—	—
πετρόω	<i>APl.</i> (A) 132 (Theodorid. 18 G.-P.)	<i>APl.</i> 16.131 (Antip.Thess. 86 G.- P.)	—	—
πήγνυμι	<i>APl.</i> 16.134 (Meleag. 128 G.-P.)	<i>AP</i> 7.386 (Bass. 4 G.- P.)	—	—
ποιέω (+ doble acusativo)	—	<i>AP</i> 7.362 (Phil. 78 G.-P.) <i>APl.</i> 16.104 (Phil. 69 G.-P.)	—	—
τεύχω (+ doble acusativo)	—	—	—	<i>APl.</i> 16.129

USOS SINTÁCTICOS	CORONA DE MELEAGRO	GUIRNALDA DE FILIPO	FGE	OTROS
τίθημι (+ doble acusativo)	—	AP 9.775 (Glauc. 2 G.-P.)	—	AP 8.97
Otros:				
• Adjetivo	AP 6.126 (Diosc. 15 G.-P.)	APl. 16.154 (Arch. 33 G.-P.)	—	APl. 16.130
• Aposición	AP 6.223 (Antip.Sid. 50 G.-P.) AP 7.303 (Antip.Sid. 26 G.-P.)	—	—	—
• Inferible por el contexto	AP 12.70 (Meleag.) AP 12.69 (anon. 21 G.-P.)	AP 5.34 (Parmen. 2 G.-P.) AP 5.307 (Antipl. 13 G.-P.)	—	AP 5.217 AP 5.257 AP 12.2 AP 12.20 AP 12.70
• Predicativo	AP 5.64 (Asclep. 11 G.-P.) AP 12.64 (Alc.Mess. 9 G.-P.) Ath 8.344F-345A (Hedyl. 8 G.-P.) APl. 16.200 (Mosch. 1 G.-P.)	AP 9.262 (Phil. 29 G.-P.) AP 5.31 (Antip.Thess. 112 G.- P.) AP 5.33 (Parmen. 1 G.-P.) AP 5.125 (Bass. 1 G.- P.) AP 7.386 (Bass. 4 G.- P.)	AP 5.65 (anon. 3 P.) AP 7.549 (Leon. 11 P.) AP 10.6 (Satyr. 1 P.)	AP 5.229 AP 12.194
• Referencia implícita	AP 7.210 (Antip.Sid. 63 G.-P.) AP 9.57 (Pamphil. 2 G.-P.) AP 9.70 (Mnasalc. 14 G.-P.) AP 12.67 (anon. 25 G.-P.) AP 12.65 (Meleag. 101 G.-P.)	AP 6.349 (Phld. 19 G.-P.) AP 9.77 (Antip.Thess. 111 G.- P.) AP 9.122 (Even. 5 G.-P.) AP 9.307 (Phil. 5 G.- P.)	—	AP 7.599 AP 11.212 AP 12.136
• Vocativo	AP 7.210 (Antip.Sid. 63 G.-P.) AP 9.70 (Mnasalc. 14 G.-P.) AP 12.67 (anon. 25 G.-P.)	AP 9.77 (Antip.Thess. 111 G.- P.)	—	—

Anexo 2. Cuadro-resumen del léxico metamórfico en Antonino Liberal, Calímaco y Apolonio

USOS SINTÁCTICOS	ANTONINO LIBERAL	CALÍMACO	APOLONIO
ἀλλάσσω	Ant.Lib. 3.4.3 Ant.Lib. 21.4.5 Ant.Lib. 27.4.3 Ant.Lib. 23.5.4 Ant.Lib. 28.2.5 Ant.Lib. 30.4.3	—	—
ἀναβράττω	—	—	A.R. 1.1147
ἀναρρήγνυμι	Ant.Lib. 32.4.5	—	—
ἀναφέρω	Ant.Lib. 25.4.4	—	—
ἀφανίζω	Ant.Lib. 3.4.3 Ant.Lib. 5.4.7 Ant.Lib. 12.8.3 Ant.Lib. 13.6.6-7 Ant.Lib. 25.4.3-4 Ant.Lib. 37.5.4	—	—
βλαστάνω	—	—	A.R. 4.1517
γίγνομαι (+ predicativo)	Ant.Lib. 1.5.5 Ant.Lib. 5.5.1 Ant.Lib. 5.5.3-4 Ant.Lib. 7.7.2 Ant.Lib. 8.7.3 Ant.Lib. 10.2.2-3 Ant.Lib. 10.4.4 Ant.Lib. 11.9.4-5 Ant.Lib. 11.10.3-6 Ant.Lib. 11.11.2 Ant.Lib. 12.8.5-6 Ant.Lib. 14.3.2-5 Ant.Lib. 14.4.2 Ant.Lib. 17.4.5-6 Ant.Lib. 17.5.2-3 Ant.Lib. 17.5.5 Ant.Lib. 20.6.3 Ant.Lib. 20.7.1-2 Ant.Lib. 20.8.1 Ant.Lib. 21.5.1 Ant.Lib. 21.5.4 Ant.Lib. 21.6.3 Ant.Lib. 22.5.5 Ant.Lib. 24.3.2 Ant.Lib. 26.4.1 Ant.Lib. 28.3.1-2 Ant.Lib. 31.5.4-5 Ant.Lib. 32.2.2 Ant.Lib. 32.2.4 Ant.Lib. 32.4.5 Ant.Lib. 38.5.3 Ant.Lib. 40.4.3-4 Ant.Lib. 40.4.5	<i>Del.</i> 260	A.R. 1.1141 A.R. 4.1408-1409 A.R. 4.1427
εἶδομαι	—	<i>Cer.</i> 43	A.R. 3.72

USOS SINTÁCTICOS	ANTONINO LIBERAL	CALÍMACO	APOLONIO
εικάζω (+ dativo)	Ant.Lib. 10.1.4 Ant.Lib. 28.3.2-4	—	—
ἐκφαίνω	—	—	A.R. 4.1602
ἔοικα	Ant.Lib. 15.3.3	—	A.R. 4.672-673
ἐξανατέλλω	—	—	A.R. 4.1423
θεόω	—	<i>Dian.</i> 159	—
ισάζω	—	—	A.R. 3.1045
λιθόω	—	—	Ath. 7.283E-284A
μεταβάλλω	Ant.Lib. 5.5.1 Ant.Lib. 7.7.4 Ant.Lib. 9.3.1 Ant.Lib. 10.4.3-4 Ant.Lib. 11.10.2-3 Ant.Lib. 14.2.6-7 Ant.Lib. 17.5.6 Ant.Lib. 17.6.2-3 Ant.Lib. 18.3.5 Ant.Lib. 20.6.2 Ant.Lib. 20.7.1 Ant.Lib. 21.5.5 Ant.Lib. 21.6.2 Ant.Lib. 22.5.4 Ant.Lib. 23.6.3 Ant.Lib. 24.3.2 Ant.Lib. 26.4.4-5 Ant.Lib. 28.3.4 Ant.Lib. 32.2.4 Ant.Lib. 32.4.6 Ant.Lib. 34.5.1 Ant.Lib. 35.4.3-4 Ant.Lib. 36.2.3 Ant.Lib. 37.5.5 Ant.Lib. 38.5.3 Ant.Lib. 39.6.4	—	—
μεταμορφόω	Ant.Lib. 2.6.5 Ant.Lib. 15.4.6	—	—
μεταλδήσκω	—	—	A.R. 3.414-415
πέλω (+ predicativo)	—	—	A.R. 1.161 A.R. 4.871-872 A.R. 4.1736



USOS SINTÁCTICOS	ANTONINO LIBERAL	CALÍMACO	APOLONIO
ποιέω (+ doble acusativo)	Ant.Lib. 3.4.2 Ant.Lib. 3.4.4 Ant.Lib. 4.7.3 Ant.Lib. 5.5.7 Ant.Lib. 6.3.6-8 Ant.Lib. 6.4.5 Ant.Lib. 7.6.2 Ant.Lib. 7.6.5 Ant.Lib. 9.3.2 Ant.Lib. 11.9.2-3 Ant.Lib. 11.10.3 Ant.Lib. 15.4.2 Ant.Lib. 15.4.5-6 Ant.Lib. 16.2.5 Ant.Lib. 18.3.3-4 Ant.Lib. 19.3.3-4 Ant.Lib. 20.5.5 Ant.Lib. 20.6.2 Ant.Lib. 21.6.1-2 Ant.Lib. 22.4.6-7 Ant.Lib. 26.4.5 Ant.Lib. 27.4.3-4 Ant.Lib. 29.3.5-6 Ant.Lib. 32.5.6 Ant.Lib. 34.5.1 Ant.Lib. 35.4.3-4 Ant.Lib. 36.2.2-3 Ant.Lib. 36.3.4 Ant.Lib. 39.6.4-5 Ant.Lib. 41.10.4	—	A.R. 2.508-509
ρίζω	Ant.Lib. 22.4.6 Ant.Lib. 39.6.5	—	—
στηρίζω	—	<i>Ap.</i> 23	—
τεύχω (+ doble acusativo)	—	—	A.R. 4.1068
τίθημι (+ doble acusativo)	Ant.Lib. 33.3.6-7	—	A.R. 4.1144-1145
(ἀνα)φαίνω	Ant.Lib. 1.5.5 Ant.Lib. 8.7.3 Ant.Lib. 13.6.6-7 Ant.Lib. 25.4.4 Ant.Lib. 26.4.1 Ant.Lib. 27.3.1 Ant.Lib. 27.3.5 Ant.Lib. 32.4.4 Ant.Lib. 32.4.5 Ant.Lib. 32.5.4 Ant.Lib. 34.4.6-7 Ant.Lib. 40.4.4 Ant.Lib. 40.4.5	—	A.R. 4.1317 A.R. 4.1330 A.R. 4.1363 A.R. 4.1415 A.R. 4.1590
χέω	—	<i>Iou.</i> 32	—

USOS SINTÁCTICOS	ANTONINO LIBERAL	CALÍMACO	APOLONIO
Otros:			
• Adjetivo	—	<i>Del.</i> 38	A.R. 2.1237 A.R. 2.1241 A.R. 4.898-899 A.R. 4.865 A.R. 4.1551 A.R. 4.1590 A.R. 4.1735
• Inferible por el contexto	—	<i>Dian.</i> 188-206 <i>Dian.</i> 264-265 <i>Del.</i> 51-54	A.R. 1.26-31 A.R. 2.159-163 A.R. 4.528-533 A.R. 4.580-585 A.R. 4.612
• Predicativo	—	<i>Ap.</i> 22 <i>Ap.</i> 23 <i>Ap.</i> 66	—
• Referencia implícita	—	<i>Iou.</i> 31-32 <i>Iou.</i> 41 <i>Dian.</i> 254	A.R. 4.604 A.R. 4.673-681 A.R. 4.1610-1619

Anexo 3. Cuadro-resumen del léxico metamórfico en el ps.-Plutarco y los dos Opianos

USOS SINTÁCTICOS	PAR. MIN.	FLVV.	OTROS MORALIA	OPP. CYN.	OPP. HAL.
ἀλλάσσω	—	—	—	3.14	—
ἀνατέλλω	—	—	—	—	4.410
ἀμείβω	—	—	—	—	4.414
γεννάω	—	<i>Fluu.</i> 10.1 <i>Fluu.</i> 18.4	—	—	—
γίγνομαι (+ predicativo)	<i>Par. min.</i> 5A ( <i>Mor.</i> 306E-306F) <i>Par. min.</i> 6A ( <i>Mor.</i> 307A) <i>Par. min.</i> 32B ( <i>Mor.</i> 313D) <i>Par. min.</i> 40A ( <i>Mor.</i> 315E)	<i>Fluu.</i> 2.3 <i>Fluu.</i> 4.3 <i>Fluu.</i> 10.1	<i>Mor.</i> 75E <i>Mor.</i> 139A <i>Mor.</i> 267B <i>Mor.</i> 268E-F	—	—
δείκνυμι	—	—	—	4.309	—
θρόσκω	—	—	—	—	3.497
κατασταρίζω	<i>Par. min.</i> 9B	<i>Fluu.</i> 3.4	—	—	—
λιθόω	—	—	<i>Mor.</i> 776C-D	—	—
μεταβάλλω	—	<i>Fluu.</i> 5.4 <i>Fluu.</i> 11.3 <i>Fluu.</i> 22.4 <i>Fluu.</i> 24.1 <i>Fluu.</i> 25.4	<i>Mor.</i> 97A-B <i>Mor.</i> 268E-F	—	—
μεταμορφόω	<i>Par. min.</i> 22A ( <i>Mor.</i> 311A)	<i>Fluu.</i> 2.3 <i>Fluu.</i> 5.3 <i>Fluu.</i> 23.4	—	—	—
ποιέω (+ doble acusativo)	<i>Par. min.</i> 5A ( <i>Mor.</i> 306E-306F)	—	—	3.14 2.627-628	—
ρίζω	—	—	—	—	3.406-407
τίθημι (+ doble acusativo)	—	—	—	4.304-306	4.313
φαίνω	—	<i>Fluu.</i> 5.4	<i>Mor.</i> 286D	—	—

USOS SINTÁCTICOS	<i>PAR. MIN.</i>	<i>FLVV.</i>	OTROS <i>MORALIA</i>	<i>OPP. CYN.</i>	<i>OPP. HAL.</i>
Otros:					
• Inferible por el contexto	<i>Par. min. 36A</i> ( <i>Mor. 314E</i> )	—	<i>Mor. 267D</i> <i>Mor. 299E-F</i>	—	—
• Referencia implícita	—	<i>Fluu. 18.4</i>	<i>Mor. 775B</i> <i>Mor. 776C-D</i>	—	1.650-651 3.406-407 4.411-412

## VII. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### 1. Ediciones y traducciones

- Acosta-Hughes, B. & Cusset, C., *Euphorion. Oeuvre poétique et autres fragments*, París, 2012.
- Allen, T. W., *Homeri Opera III-IV*, Oxford, 1917-1919.
- Allen, T. W., Halliday, W. R. & Sikes, E. E., *The Homeric hymns*, Oxford, 1936.
- Almirall i Sardà, J. & Calderón Dorda, E., *Antoní Liberal. Recull de metamorfosis*, Barcelona, 2012.
- Alvar Ezquerro, A., *Décimo Magno Ausonio. Obras I-II*, Madrid, 1990.
- Álvarez, C. & Iglesias R. M.<sup>a</sup>, *Ovidio. Metamorfosis*, Madrid, 2018.
- Anderson, W. B., *Sidonius. Poems. Letters I-II*, Cambridge, 1936.
- Argentieri, L., *Gli epigrammi degli Antipatri*, Bari, 2003.
- Babbitt, F. C., *Plutarch's Moralia IV*, Londres, 1936.
- Baeza Angulo, E., *Ovidio. Tristezas*, Madrid, 2005.
- Bauzá, H. F., *Tibulo y los autores del corpus Tibullianum. Elegías*, Madrid, 1990.
- Bernabé, A., *Fragmentos de épica griega arcaica*, Madrid, 1979.
- Bornmann, F., *Calimachi Hymnus in Dianam*, Florencia, 1968.
- Brioso Sánchez, M. & Crespo Güemes, E., *Longo. Dafnis y Cloe. Aquiles Tacio, Leucipa y Clitofonte. Jámblico. Babilónicas (Resumen de Focio y fragmentos)*, Madrid, 1997.
- Brown, M. K., *The Narratives of Konon. Text, Translation and Commentary on the Diegeseis*, Múnich-Leipzig, 2002.
- Bruchmann, C. F. H., *Epitheta deorum quae apud poetas Graecos leguntur*, Leipzig, 1893.
- Bulloch, A. W., *Callimachus. The fifth hymn*, Cambridge, 1985.
- Cahen, E., *Callimaque. Épigrammes. Hymnes*, París, 1961.
- Calderón Dorda, E., *Sufrimientos de amor y fragmentos*, Madrid, 1988.
- Calderón Dorda, E. & Ozaeta Gálvez, M. A., *Antonino Liberal, Metamorfosis*, Madrid, 1989.
- Calderón Dorda, E., De Lazzer, A. & Pellizer, E., *Plutarco. Fiumi e monti*, Nápoles, 2003.
- Calvo Delcán, C., *Opiano. De la caza. De la pesca. Anónimo. Lapidario órfico*, Madrid, 1990.
- Capps, E., Page, T. E. & Rouse W. H. D., *The Greek Anthology I-V*, Cambridge, 1970-1983.
- Cazzaniga, I. & Crugnola, A., *Antoninus Liberalis. Metamorphoseon synagoge*, Milán, 1962.
- Celoria, F., *The Metamorphosis of Antoninus Liberalis. A translation with a commentary*, Londres, 1992.

- Chrétien, G., *Nonnos de Panopolis. Les Dionysiaques IV*, París, 1985.
- Chuvin, P. & Fayant, M. C., *Nonnos de Panopolis. Les Dionysiaques XV*, París, 2006.
- Cornish, F. W., Postgate, J. P. & Mackail, J. W., *Catullus. Tibullus. Pervigilium Veneris*, Cambridge, 1962.
- Crespo Güemes, *Homero. Iliada*, Madrid, 1996.
- Cristóbal López, V., *P. Ovidio Nasón. Amores. Arte de amar. Sobre la cosmética del rostro femenino. Remedios contra el amor*, Madrid, 1989.
- Crugnola, A., *Scholia in Nicandri Theriaka*, Milán, 1971.
- Cunningham, I. C. & Hansen, P. A., *Hesychii Alexandrini lexicon IV*, Berlín y Nueva York, 2009.
- Davies, M., *Poetarum Melicorum Graecorum Fragmenta I*, Oxford, 1992.
- D'Alessio, G. B., *Callimachus. Inni, Epigrammi, Ecclae*, Milán, 1996.
- De Cuenca y Prado, L. A. & Brioso, M., *Calímaco, Himnos, Epigramas y fragmentos*, Madrid, 1980.
- De Cuenca y Prado, L. A., *Euforión de Calcis*, Madrid, 1976.
- De Lazzer A., *Plutarco. Paralleli minori*, Nápoles, 2000.
- Del Canto Nieto, J. R., *Antonino Liberal. Metamorfosis*, Madrid, 2003.
- Demoen, K. & Praet, D., *Theios Sophistes. Essays on Flavius Philostratus' Vita Apollonii*, Leiden, 2009.
- Diggle, J., *Euripidis fabulae II*, Oxford, 1981.
- Diggle, J., *Euripidis fabulae III*, Oxford, 1994.
- Dindorf, W., *Scholia Graeca in Homeri Odysseam*, Oxford, 1855 (repr. 1962).
- Erbse, H., *Scholia Graeca in Homeri Iliadem (scholia vetera)*, Berlín, 1969-1988.
- Evelyn-White, H. G., *Ausonius I-II*, Cambridge, 1919-1921.
- Fairclough, H. R., *Virgil. Eclogues. Georgics. Aeneid (1-6)*, Cambridge, 1999.
- Fajen, F., *Oppianus. Halieutica. Oppian. Der Fischfang*, Stuttgart y Leipzig, 1999.
- Faulkner, A., *The Homeric Hymn to Aphrodite*, Oxford, 2008.
- Fedeli, P., *Sexti Properti Elegiarum Libri IV*, Stuttgart y Leipzig, 1994.
- Fernández Delgado, J. A., *Hesíodo. Obras. Introducción, edición crítica, traducción y notas*, Madrid, 2014.
- , *Hesíodo. Catálogo de las mujeres y otros fragmentos*, Madrid, 2022.
- Fernández-Galiano, M., *Antología Palatina (Epigramas Helenísticos)*, Madrid, 1978.
- Fernández Valverde, J., & Ramírez de Verger, A., *Marcial. Epigramas II*, Madrid, 2001.
- Festa, N., *Palaephati Peri áπίστων*, Leipzig, 1902.

- Fischer, K. T. & Vogel, F., *Diodori Bibliotheca Historica*, Leipzig, 1888-1906 (repr. 1964).
- Fitch, J. G., *Seneca. Tragedies II. Oedipus. Agamemnon. Thyestes. Hercules on Oeta. Octavia*, Cambridge, 2018.
- Floridi, L., *Edilo. Epigrammi. Introduzione, testo critico, traduzione e commento*, Berlín-Boston, 2020.
- Fränkel, H., *Apollonii Rhodii Argonautica*, Oxford, 1961.
- Frangoulis, H., *Nonnos de Panopolis. Les Dionysiaques XII*, París, 2006.
- Galán Vioque, G., *Antología Palatina II. La Guirnalda de Filipo*, Madrid, 2004.
- Gallé Cejudo, R. J., *Elegíacos helenísticos. Introducción, edición y traducción*, Madrid, 2021.
- Gerlaud, B., *Nonnos de Panopolis. Les Dionysiaques VI*, París, 2003.
- Gigante Lanzara, V., *Callimaco. Inno a Delo*, Pisa, 1990.
- Gillies, M. M., *Apollonius Rhodius. The Argonautica III*, Hildesheim, Zúrich y Nueva York, 1989.
- González Rincón, M., *Estratón de Sardes. Epigramas*, Sevilla, 1996.
- Goold, G. P., *Chariton. Callirhoe*, Cambridge y Londres, 1995.
- Goold, G. P., *Propertius. Elegies*, Cambridge, 1990.
- Gow, A. S. F., *Bucolici graeci*, Oxford, 1978.
- Gow, A. S. F. & Page, D. L., *The Greek Anthology. Hellenistic Epigrams (I)*, Cambridge, 1965.
- , *The Greek Anthology. The Garland of Philip and Some Contemporary Epigrams (I-II)*, Cambridge, 1968.
- Gow, A. S. F. & Scholfield, A. F., *Nicanter. The poems and poetical fragments*, Cambridge, 1953.
- Harder, A., *Callimachus. Aetia: introduction, text, translation, and commentary*, Oxford, 2012.
- Harmon, A. M., *Lucian IV*, Cambridge, 1925 (repr. 1961).
- Heyne, C. G., *Homeri Carmina cum Brevi Annotatione*, Leipzig, 1802.
- Hollis, A., *Callimachus. Hecale: introduction, text, translation, and enlarged commentary*, Oxford y Nueva York, 2009.
- Hopkinson, N., *Callimachus. Hymn to Demeter*, Cambridge, 1984.
- , *Theocritus, Moschus, Bion*, Cambridge, 2015.
- Hubert, C., *Plutarchi moralia IV*, Leipzig, 1938 (repr. 1971).
- Hunter, R., *Apollonius of Rhodes. Argonautica. Book III*, Cambridge, 1989.
- , *Apollonius of Rhodes. Argonautica. Book IV*, Cambridge, 2015.
- Jacoby, F., *Die Fragmente Der Griechischen Historiker*, Leiden, 1954.
- Kaibel, G., *Athenaei Naucratis Dipnosopistarum Libri XV*, Leipzig, 1887-1980.
- Keydell, R., *Nonni Panopolitani Dionysiaca*, Berlín, 1959.

- King, J. E., *Cicero. Tusculan Disputations*, Cambridge, 1927.
- Klein, U., *Iamblichus de vita Pythagorica liber*, Leipzig, 1937.
- Lachenaud, G., *Scholies à Apollonios de Rhodes*, París, 2010.
- Lattimore, R., *The Odyssey of Homer*, Nueva York, 1965.
- Leaf, W., *The Iliad I*, Londres, 1900.
- Leutsch, E. L. v., Schneidewin, F. W., & Latte, K., *Corpus Paroemiographorum Graecorum*, Hildesheim, 1965.
- Lightfoot, J. L., *Parthenius of Nicaea. The Poetical Fragments and the Ἐρωτικὰ Παθήματα*, Oxford, 1999.
- , *Hellenistic Collection: Philitas, Alexander of Aetolia, Hermesianax, Euphorion, Parthenius*, Cambridge y Londres, 2010.
- Lloyd-Jones, H. & Parsons, P., *Supplementum Hellenisticum*, Berlín y Nueva York, 1983.
- López Salvá, M., *Plutarco. Obras morales y de costumbres (Moralia) V*, Madrid, 1989.
- Lannoy, L. de, *Flavii Philostrati Heroicus*, Leipzig, 1977.
- Macleod, M. D., *Luciani Opera I-IV*, Oxford, 1972-1987.
- Madden, J. A., *Macedonius Consul. The epigrams*, Zúrich y Nueva York, 1995.
- Mair, A. W., *Oppian, Colluthus, Tryphiodorus*, Cambridge, 1928.
- Mair, A. W., & Mair G. R., *Callimachus. Hymns and epigrams. Lycophron. Aratus*, Londres, 1921 (repr. 1989).
- Marshall, P. K., *Hyginus. Fabulae*, Stuttgart y Leipzig, 1943.
- Martin, J. M., *Arati Phaenomena*, Florence, 1956.
- Mascialino, L., *Lycophronis Alexandra*, Leipzig, 1964.
- Massimilla, G., *Callimacho. Aitia. Libri primo e secondo. Introduzione, testo critico, traduzione e commento*, Pisa, 1996.
- , *Callimacho. Aitia. Libro terzo e quarto. Introduzione, testo critico, traduzione e commento*, Pisa-Roma, 2010.
- Meineke, A., *Strabonis Geographica*, Leipzig, 1877
- Merkelbach, R. & West, M. L., *Fragments Hesioda*, Oxford, 1967.
- Miller, F. J. & Goold, G. P., *Ovid. Metamorphoses I: Books 1-8*, Cambridge, 1916.
- Monro, D. B. & Allen, T. W., *Homeri Opera I-II*, Oxford, 1920.
- Montes Cala, J. G., *Calímaco. Hécale. Edición revisada, traducida y comentario*, Cádiz, 1987.
- Moreno Soldevilla, R., Fernández Valverde, J. & Montero Cartelle E., *Marcial. Epigramas I*, Madrid, 2004.



- Müller, C. & Müller, Th., *Fragmenta Historicorum Graecorum*, París, 1841-1885.
- Murray, G., *Euripidis Fabulae*, Londres, 1978.
- Olson, D., Athenaeus. *The Learned Banqueters VII-VIII*, Cambridge y Londres, 2008.
- Pabón, J. M., *Homero. Odisea*, Madrid, 1993.
- Paduano, G., *Le Argonautiche*, Milán, 1986.
- Page, D. L., *Poetae Melici Graeci*, Oxford, 1962.
- , *Further Greek Epigrams: Epigrams before A.D. 50 from the Greek Anthology and Other Sources not included in 'Hellenistic Epigrams' or 'The Garland of Philip'*, Cambridge, 2008.
- Page, T. E. & Rouse W. H. D., *Ovid. Heroides and Amores*, Londres y Nueva York, 1914.
- Pamiàs i Massana, J. & Zucker, A., *Ératosthène de Cyrène. Catastérismes*, París, 2013.
- Papathomopoulos, M., *Antoninus Liberalis. Les Métamorphoses*, París, 1968.
- , *Oppianus Apameensis. Cynegetica*, Leipzig, 2003.
- Pérez Vega, A., *Ovidio. Cartas desde el Ponto*, Madrid, 2000.
- Pfeiffer, R., *Callimachus I-II*, Oxford, 1949-1953 (ed. corr. 1965).
- Platnauer, M., *Claudian I*, Cambridge, 1963.
- Powell, J. U., *Collectanea Alexandrina: Reliquiae minores poetarum Graecorum Aetatis Ptolemaicae 323-146 A.C.: Epicorum, elegiacorum, lyricorum, ethicorum*, Oxford, 1925.
- Quandt, W., *Orphei hymni*, Berlín, 1962 (repr. 1973).
- Race, W. H., *Apollonius Rhodius. Argonautica*, Cambridge, 2008.
- Radt, S., *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, Gotinga, 1986.
- Ramírez de Verger, A., *Propertio. Elegías*, Madrid, 1989.
- , *Marcial. Epigramas I-II*, Madrid, 2001.
- Ramírez de Verger, A. & Socas, F., *Ovidio. Obra amatoria I: Amores*, Madrid, 1991.
- Recio García, T. & Soler Ruiz, A., *P. Virgilio Marón. Apéndice Virgiliano*, Madrid, 1990.
- Renker, S., *Ps.-Oppian. Kynegetika*, Berlín y Boston, 2021.
- Rocha-Pereira, M. H., *Pausaniae. Graeciae Descriptio I-III*, Leipzig, 1989-1990.
- Rochefort, G., *L'empereur Julien. Oeuvres complètes*, París, 1963.
- Rodríguez Adrados, F., *Lírica griega arcaica (Poemas corales y monódicos, 700-300 a.C.)*, Madrid, 1980.
- Rodríguez Moreno, I., *Plutarco. Vida de los diez oradores. Sobre la astucia de los animales. Sobre los ríos*, Madrid, 2005.
- Ruiz de Elvira, A., *Ovidio. Metamorfosis II- III*, Madrid, 1992 (3.<sup>a</sup> ed.).
- Sánchez Ortiz de Landaluce, M., *Estudios sobre las Argonáuticas órficas*, Cádiz, 2005.

- Seaton, R. C., *Apollonius Rhodius. The Argonautica*, Oxford, 1961.
- Shackleton Bailey, D. R., *Martial. Epigrams I: Spectacles, Books 1-5*, Cambridge, 1993.
- , *Statius. Thebaida*, Cambridge, 2004.
- , *Statius. Silvae*, Cambridge, 2015.
- Scheer, E., *Lycophronis Alexandra*, Berlín, 1958.
- Schneider, O., *Nicandrea, Theriaca et Alexipharmaca*, Leipzig, 1856.
- Shewring, W., *Homer: The Odyssey*, Oxford, 1980.
- Showermann, G. & Goold, G. P., *Ovid. Heroides. Amores*, Cambridge, 1914.
- Simon, B., *Nonnos de Panopolis. Les Dionysiaques XIV*, París, 1999.
- Slings, S. R., *Platonis Rempublicam*, Oxford, 2003.
- Snell, B., & Maehler, H., *Pindari carmina cum fragmentis*, Leipzig, 1971.
- Solmsen, F., *Hesiodi opera*, Oxford, 1970.
- Sommerstein, A. H., *Aeschylus. Fragments*, Cambridge, 2009.
- Spiro, F., *Pausaniae Graeciae descriptio*, Leipzig, 1903.
- Stephens, S. A., *Callimachus: The Hymns*, Oxford, 2015.
- Suárez de la Torre, E., *Antología de la lírica griega*, Madrid, 2002.
- Thilo, G. & Hagen, H., *Probi qui dicitur in Vergilii Bucolica et Georgica Commentarius III*, Leipzig, 1902.
- Thornley, G. & Edmonds, J. M., *Daphnis & Chloe by Longus*, Londres y Nueva York, 1916.
- Torrent Rodríguez, F., *Publio Papinio Estacio. Silvas*, Madrid, 2002.
- Valverde Sánchez, M., *Apolonio de Rodas. Argonáuticas*, Madrid, 1996.
- Vian, F. & Delage, E., *Apollonios de Rhodes. Argonautiques Chants I-II*, París, 1974.
- , *Apollonios de Rhodes. Argonautiques Chant III*, París, 1980.
- , *Apollonios de Rhodes. Argonautiques Chant IV*, París, 1981.
- Vian, F., *Nonnos de Panopolis. Les Dionysiaques I*, París, 1976.
- , *Nonnos de Panopolis. Les Dionysiaques IX*, París, 1990.
- , *Nonnos de Panopolis. Les Dionysiaques V*, París, 2003.
- , *Nonnos de Panopolis. Les Dionysiaques XVIII*, París, 2003.
- Viré, G., *Hyginus. De Astronomia*, Stuttgart y Leipzig, 1992.
- Wagner, R., *Apollodori bibliotheca. Pediasimi libellus de duodecim Herculis laboribus [Mythographi Graeci I]*, Leipzig, 1894.
- Wendel, K., *Scholia in Theocritum uetera*, Leipzig, 1914.
- West, M. L., *Hesiod. Theogony*, Oxford, 1966.

- Wheeler, A. L. & Goold, G. P., *Ovid. Tristia. Ex Ponto*, Cambridge, 1924.
- Williams, M. F., *Callimachus, Hymn to Apollo: a commentary*, Oxford, 1978.
- Xylander, G., *Antoninus Liberalis. Editio princeps*, Basilea, 1568.

## 2. Estudios

- Acosta-Hughes, B., *Arion's Lyre. Archaic Lyric into Hellenistic Poetry*, Princeton, 2010.
- Acosta-Hughes, B. & Cusset, C., "Callimaque face aux Hymnes homériques", en R. Bouchon, P. Brillet-Dubois & N. Le Meur-Weissman (eds.), *Hymnes de la grèce antique. Approches littéraires et historiques*, Lyon, 2012, pp. 85-93.
- Acosta-Hughes, B. & Stephens, S. A., *Callimachus in Context: From Plato to the Augustan Poets*, Cambridge, 2012.
- Acosta-Hughes, B., Lehnus, L. & Stephens, S. A., *Brill's Companion to Callimachus*, Leiden, 2012.
- Alganza Roldán, M. "En torno a las metamorfosis 'increíbles' de Paléfato", en M.<sup>a</sup> C. Álvarez Morán & R. M.<sup>a</sup> Iglesias Montiel (eds.), *Y el mito se hizo poesía*, Madrid, 2012, pp. 29-47.
- , "La mitografía como género de la prosa helenística: cuestiones previas", *FI* 17 (2006) 9-37.
- Alvar Ezquerro, A., "Notas para la recepción de la literatura griega en Occidente en el s. IV: Homero en Ausonio", en A. Sánchez-Ortiz *et al.* (coords.), *De Grecia a Roma y de Roma a Grecia: un camino de ida y vuelta*, Pamplona, 2007, pp. 67-90.
- Asomatou, A., Tselebis, A., Bratis, D., *et al.*, "The Act of Suicide in Greek Mythology", *Encephalos* 53 (2016), 65-75.
- Autore, O., *Marziale e l' epigramma greco*, Palermo, 1937.
- Barbantani, S., Φάτις νικηφόρος. *Frammenti di elegia encomiastica nell'età delle Guerre Galatiche. Supplementum Hellenisticum 958 e 969*, Milán, 2001a.
- , "Lyric in Hellenistic Period and Beyond", en F. Budelmann (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Lyric*, Cambridge, 2009, pp. 297-318.
- , "Mother of Snakes and Kings. Apollonius Rhodius and the Foundation of Alexandria", *Histos* 8 (2014) 209-245.
- , "A Survey of Lyric Genres in Hellenistic Poetry: the Hymn. Transformation, Adaptation, Experimentation", *Erga Logoi* (2018) 61-135.
- , "Apollonius of Rhodes' Between Prose and Poetry: the *Ktiseis* of Naucratis and Caunus", en R. J. Gallé Cejudo & M. Sánchez Ortiz de Landaluce (eds.), *Studia Hellenistica Gaditana II. De*

- Calímaco a Nono de Panópolis: estudios de crítica textual y exégesis literaria, Lecce, 2021, pp. 111-144.
- Barchiesi, A., “Per una lettura delle metamorfosi di Ovidio”, en F. Citti, L. Pasetti & D. Pellacani (eds.), *Metamorfosi tra scienza e letteratura*, Florencia, 2014, pp. 123-135.
- Barkan, L., *The Gods Made Flesh: Metamorphosis and the Pursuit of Paganism*, New Haven, 1986.
- Bartley, A. N., *Stories from the Mountains, Stories from the Sea: The Digressions and Similes of Oppian's Halieutica and the Cynegetica*, Gotinga, 2003.
- Bauer, L. J., *Callimachus. Hymn IV: an Exegesis*, Nueva York, 1970.
- Benedetti, F., *La tecnica del vertere negli epigrammi di Ausonio*, Florencia, 1980.
- Berkowitz, G., *Semi-public narration in Apollonius' Argonautica*, Leuven, 2004.
- Bernabé Pajares, A., “Metamorphosis metamorphoseos: Dionysos and the daughters of Minyas”, en F. Citti, L. Pasetti & D. Pellacani (eds.), *Metamorfosi tra scienza e letteratura*, Florencia, 2014, pp. 1-13.
- Bernsdorf, H., “P. Oxy. 4711 and the poetry of Parthenius”, *JHS* 127 (2007) 1-18.
- Beye, C. R., “Jason as Love-hero in Apollonius' Argonautika”, *GRBS* 10 (1969) 31-55.
- Bing, P., *The Well-Read Muse: Present and Past in Callimachus and the Hellenistic Poets*, Gotinga, 1988.
- , “Callimachus and the Hymn to Demeter”, en P. Bing, *The Scroll and the Marble: Studies in Reading and Reception in Hellenistic Poetry*, Ann Arbor, 2009, pp. 49-64.
- Bing, P. M., *Callimachus' Hymn to Delos 1-99: introduction and commentary*, Ann Arbor, 1990.
- Boetticher, C., *Der Baumcultus der Hellenen*, Berlín, 1856.
- Boyd, B. W., “Still, She Persisted: Materiality and Memory in Ovid's *Metamorphoses*”, *Dictyna* [Online] 17 (2020).
- Bremmer, J. N. & Horsfall, N. M., *Roman Myth and Mythography*, Londres, 1987.
- Brioso Sánchez, M., “Técnica y función de un tipo de relato en los Himnos «homéricos» y en los Himnos de Calímaco”, *Philologia Hispalensis* 3.1 (1988) 111-121.
- , “Calímaco, Himno 5.60-63”, *ExcPhil* 3 (1993) 9-14.
- , “La épica didáctica helenístico-imperial”, en J. A. López Férez (ed.), *La épica griega y su influencia en la literatura española*, Madrid, 1994, pp. 253-282.
- , “El amor, de la Comedia Nueva a la novela”, en M. Brioso Sánchez & A. Villarrubia Media (eds.), *Consideraciones en torno al amor en la literatura de la Grecia antigua*, Sevilla, 2005, pp. 145-229.
- Brisson, L., *Le myth de Tirésias. Essai d'analyse structurale*, Leiden, 1979.

- Brunel, P., *Le Mythe de la métamorphose*. Paris, 1974.
- Bubbe, W., *De metamorphosis Graecorum capita selecta*, Halle, 1913.
- Bulloch, W., “Callimachus’ Erysichthon, Homer and Apollonius Rhodius”, *AJP* 98.2 (1977) 97-123.
- Burckhardt, J., *Griechische Kulturgeschichte*, Berlín, 1898-1902.
- Buxton, R., *El imaginario griego. Los contextos de la mitología*, Madrid, 2000.
- , “Similes and other likenesses”, en R. Fowler (ed.), *The Cambridge Companion to Homer*, Cambridge, 2004, pp. 139-155.
- , *Forms of Astonishment. Greek Myth of Metamorphosis*, Oxford, 2009.
- , “Metamorphoses of gods into animals and humans”, en J. N. Bremmer & A. Erskine, *The Gods of Ancient Greece: Identities and Transformations*, Edinburgh, 2010, pp. 81-91.
- Calame, C., “Legendary narration and poetic procedure in Callimachus’ *Hymn to Apollo*”, en M. A. Harder, R. F. Regtuit & G. C. Wakker (eds.), *Callimachus*, Groninga, 1993, pp. 37-55 [*Hellenistica Groningana* I].
- , “The Homeric Hymns as Poetic Offerings: Musical and Ritual Relationships with the Gods”, en A. Faulkner (ed.), *The Homeric Hymns: Interpretative Essays*, Oxford, 2011, pp. 334-358.
- Calderón Dorda, E. & Ozaeta Gálvez, M. A., *Antonino Liberal, Metamorfosis*, Madrid, 1989.
- Calderón Dorda, E., “Los tópicos eróticos en la elegía helenística”, *Emerita* 65 (1997) 1-15.
- , “Los τόποι eróticos en las *Metamorfosis* de Antonino Liberal”, en L. Torraca (ed.), *Scritti in onore di Italo Gallo*, Nápoles, 2002, pp. 139-146.
- , “El mito en la poesía helenística menor”, en J. A. López Pérez (ed.), *Mitos en la literatura griega helenística e imperial*, Madrid, 2003, pp. 97-112.
- , “El P. Oxy. 4711 y las *Metamorfosis*”, en M.<sup>a</sup> C. Álvarez Morán & R. M.<sup>a</sup> Iglesias Montiel, *Y el mito se hizo poesía*, Madrid, 2012, pp. 69-88.
- Cameron, A., *Callimachus and His Critics*, Princeton, 1995.
- , *Greek Mythography in the Roman World*, Oxford, 2004.
- Candón Romero, J. M.<sup>a</sup>, *Tipología de las comparaciones en las Dionisiacas de Nono de Panópolis*, Tesis doctoral inédita, Cádiz, 2020.
- Castiglioni, L., *Studi intorno alle fonti e alla composizione delle Metamorfosi di Ovidio*, Pisa, 1906 (repr. Roma 1964).
- Chantraine, P., “Le Divin et les dieux chez Homere”, en H. J. Rose, *La Notion du divin depuis Homère jusq’ à Platon*, Génova, 1954, pp. 45-94.
- , *Dictionnaire étymologique de la langue grecque: histoire des mots*, París, 1968.

- Citti, F. & Pasetti, L., “Metamorfosi tra scienza e letteratura. Temi e lessico”, en F. Citti, L. Pasetti & D. Pellacani (eds.), *Metamorfosi tra scienza e letteratura*, Florencia, 2014, v-xxiv.
- Clauss, J. J., *The Best of the Argonauts. The Redefinition of the Epic Hero in Book 1 of Apollonius's Argonautica*, Oxford, 1993.
- Clay, J. S., “The Homeric Hymns”, en I. Morris & B. Powell (eds.), *A New Companion to Homer*, Leiden, 1996, pp. 489-507.
- Clúa Serena, J. A., *Estudios sobre la poesía de Euforión de Calcis*, Cáceres, 2005.
- Clúa Serena, J. A. & Gallé Cejudo, R. J. (eds.), *Mito y pensamiento en la poesía helenística y en la literatura griega de época imperial*, *Aitia* 13 (2023) [en preparación].
- Cristóbal López, V., *Mujer y Piedra. El mito de Anaxárete en la literatura española*, Huelva, 2002.
- Cusset, C., *La Muse dans la Bibliothèque. Réécriture et intertextualité dans la poésie alexandrine*, París, 1999.
- Cuypers, M., “Prince and Principle: The Philosophy of Callimachus' *Hymn to Zeus*”, en M. A. Harder, R. F. Regtuit & G. C. Wakker (eds.), *Callimachus II*, Lovaina, 2004, pp. 96-116 [*Hellenistica Groningana* VII].
- Daniel-Muller, B., “Théocrite, Apollonios de Rhodes et la réception de l'épopée homérique: le rôle du thème amoureux”, *BAGB* 2 (2006) 40-64.
- Davidson, J., “Two Substitutions in Greek Myth”, *AC* 64 (1995) 205-210.
- DeForest, M. M., *Apollonius' Argonautica. A Callimachean Epic*, Leiden, 1994.
- De Lazzer, A., *Il suicidio delle vergine. Tra folclore e letteratura della Grecia antica*, Turín, 1997.
- Del Canto Nieto, J. R., “El género de la metamorfosis en el Helenismo”, en *Actas del VII Congreso Español de Estudios Clásicos*, Madrid, 1989, 123-128.
- Depew, M., “Legendary narration and poetic procedure in Callimachus' *Hymn to Apollo*”, en M. A. Harder, R. F. Regtuit & G. C. Wakker (eds.), *Callimachus*, Groninga, 1993, pp. 57-77 [*Hellenistica Groningana* I].
- , “Mimesis and Aetiology in Callimachus' Hymns”, en G. Nagy, *Greek Literature in the Hellenistic Period*, Nueva York, 2001.
- , “Gender, Power, and Poetics in Callimachus' Book of Hymns”, en M. A. Harder, R. F. Regtuit & G. C. Wakker (eds.), *Callimachus II*, Lovaina, 2004, pp. 117-138 [*Hellenistica Groningana* VII].
- D' Ippolito, G., “Il concetto di intertestualità nel pensiero degli antichi”, en V. Bécares, F. Pordomingo, R. Cortés Tovar & J. C. Fernández Corte (eds.), *Intertextualidad en las Literaturas Griega y Latina*, Madrid, 2000, pp. 13-32.

- , “Criteri antichi e criteri moderni nella indagine pseudepigrafica”, en G. Cerri (ed.), *La letteratura pseudepigrapha nella cultura greca e romana. Atti di un Incontro di studi*, Nápoles, 2000, pp. 291-312.
- Dirlmeier, F., *Die Vogelgestalt Homerischer Götter*, Heidelberg, 1867.
- Drago, A. T., “Da Apollonio Rodio ad Aristeneto: persistenze e innovazioni di un paradigma mitico”, *Synthesis* 11 (2004) 77- 89.
- Effe, B., “The similes of Apollonius Rhodius. Intertextuality and Poetic Innovation”, en T. D. Papanghelis & A. Rengakos (eds.), *A Companion to Apollonius Rhodius*, Leiden, 2001, pp. 147-170.
- Erbse, H., “Homerische Götter in Vogelgestalt”, *Hermes* 108 (1980) 259-274.
- Fajen, F., *Noten zur handschriftlichen Überlieferung der Halieutika des Oppian*, Maguncia y Stuttgart, 1995.
- Fantuzzi, M., “Homeric’ Formularity in the *Argonautica* of Apollonius of Rhodes”, en T. D. Papanghelis & A. Rengakos (eds.), *A Companion to Apollonius Rhodius*, Leiden, 2001, pp. 171-193.
- Fantuzzi, M. & Hunter, R., *Tradition and innovation in Hellenistic poetry*, 2004.
- Faulkner, A., “Fast, famine and feast: Food for Thought in Callimachus’ *Hymn to Demeter*”, *HSCP* 106 (2011) 75-95.
- Fernández Garrido, R., “Forma y función del suicidio en la tragedia de época clásica”, en P. L. Zambrano Carballo *et al.* (coords.), *Estudios sobre literatura y suicidio*, Sevilla, 2006, pp. 43-75.
- Fernández-Galiano, E., *Léxico de los himnos de Calímaco*, Madrid, 1976-1980.
- Fernández-Galiano, M., *La transcripción castellana de los nombres propios griegos*, Madrid, 1969.
- Fleming, M. L., *A commentary on Callimachus’ Fourth Hymn to Delos*, Ann Arbor, 1981.
- Forbes Irving, P. M. C., *Metamorphosis in Greek myths*, Oxford, 1990.
- Fraser, P. M., *Ptolemaic Alexandria I*, Oxford, 1972.
- Frécaut, J. M., “La métamorphose de Niobé chez Ovide (*Met.* VI 301-311)”, *Latomus* 39 (1980) 129-143.
- Frontisi-Ducroux, F., *El hombre-ciervo y la mujer araña. Figuras griegas de la metamorfosis*, Madrid, 2006.
- García Gual, C., *Sirenas. Seducciones y metamorfosis*, Madrid, 2014.
- Gallé Cejudo, R. J., *El escudo de Neoptólemo. La paráfrasis Filostratea del escudo de Aquiles (Philostr. Jun., Im. 10.4-20-Hom., Il. 18.483-608)*, Zaragoza, 2001.

- , “La historia de Pantea en cuatro romances de Juan de la Cueva”, *Myrtia* 17 (2002), 256-296.
- , “Innovación mítica y etiológica en la elegía helenística: Agamenón y Argino en Phanocl. 5, Prop. 3.7.21-24 y Plu. *Brut. anim.* 7”, *Habis* 37 (2006) 183-190.
- , “Transformaciones genéricas en el *Erótico* de Plutarco” en J. M.<sup>a</sup> Nieto Ibáñez *et al.* (eds.), *El amor en Plutarco*, León, 2007, pp. 41-49.
- , “Plutarco y la elegía helenística”, en A. Nikolaidis (ed.), *The Unity of Plutarch's Work: "Moralia" Themes in the "Lives", Features of the "Lives" in the "Moralia"*, Berlín y Nueva York, 2008, pp. 637-650.
- , “La recepción plutarquea de la materia poética helenística: el ejemplo de los Ἐρωτικὰ Παθήματα (Parth. 23 “Sobre Quilónide”)”, en M. Sanz Morales, R. González Delgado, M. Librán Moreno & J. Ureña Bracero, *La (inter)textualidad en Plutarco*, Cáceres y Coimbra, 2017, pp. 165-173.
- , “The Hellenistic Poetry in the Age of Augustus: the metapoetic prose of Parthenius of Nicaea”, en A. Lóio, C. Pimentel, R. Furtado & N. Simões Rodrigues (eds.), *Saeculum Augustum. New approaches to the Age of Augustus on the bimillennium of his death*, Hildesheim, 2020, pp. 435-446.
- , “La audacia de las mujeres en la elegía helenística: variaciones sobre el «motivo de Tarpeya»” en R. J. Gallé Cejudo, T. Silva Sánchez & M. Ortiz Sánchez de Landaluce (eds.), *Studia Hellenistica Gaditana III. Nuevos estudios de prosa y poesía helenístico-romana*, Lecce, 2022, pp. 15-56.
- Galli Calderini, G., “L’epigramma greco tardoantico. Tradizione e innovazione”, *Vichiana* 16 (1987) 103-134.
- Gallini, C., “Katapontismós”, *SMSR* 34 (1963) 61-90.
- Garrido, M., “Consideraciones sobre el suicidio femenino en la Antigüedad”, *CECYM* 126 (2003) 126-132.
- Gasparini, L., “Nuove dediche vascolari all’Apollo di Cirene”, *Quaderni di Archeologia della Libya* 17 (1995) 5-12.
- Giangrande, G., “Gli epigramma alessandrini come arte allusiva”, *QUCC* 15 (1973) 7-31.
- , “Textual problems in four Hellenistic epigrams”, *Coroll. Lond.* 8 (1981) 25-27.
- , “Medea y la concepción del amor en Apolonio Rodio”, en A. López & A. Pociña (eds.), *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, Granada, 2002, pp. 329-345.
- Giuseppetti, M., *L’isola esile: studi sull’Inno a Delo di Callimaco*, Roma, 2013.
- Griffin, J., *Homer on Life and Death*, Oxford, 1980.



- Guichard, L. A., “Intertextualidad y Antologación en la *Corona* de Meleagro”, en *Intertextualidad en las Literaturas Griega y Latina*, V. Bécares, F. Pordomingo, R. Cortés Tovar & J. C. Fernández Corte (eds.), Madrid, 2000, pp. 105-119.
- , “Catálogos de metamorfosis de época imperial y tardoantigua”, en F. Citti, L. Pasetti & D. Pellacani (eds.), *Metamorfosi tra scienza e letteratura*, Florencia, 2014, pp. 15-39.
- Harder, M. A., “‘Generic Games’ in Callimachus’ *Aetia*”, en M. A. Harder, R. F. Regtuit & G. C. Wakker (eds.), *Genre in Hellenistic Poetry*, Groninga, 1998, pp. 95-101.
- , “Hymn do Demeter Kallimacha a Homer”, *Meander* (2018) 21-31.
- Harder, M. A., Regtuit R. F. & Wakker, G. C., *Past and present in Hellenistic poetry*, Groninga, 2017.
- Harzer, F., *Erzählte Verwandlung: Eine Poetik epischer Metamorphosen (Ovid—Kafka—Ransmayr)*, Tubinga, 2000.
- Haslam, M. W., “Callimachus’ Hymns”, en M. A. Harder, R. F. Regtuit & G. C. Wakker (eds.), *Callimachus*, Groninga, 1993, pp. 111-125 [*Hellenistica Groningana* I].
- Hawes, G., *Rationalizing Myths in Antiquity*, Oxford, 2014.
- Heath, J. R., “The Blessings of Epiphany in Callimachus’ *Bath of Pallas*”, *CA* 7.1 (1988) 72-90.
- Henrichs, A., “Gods in action: the poetics of divine performance in the *Hymns* of Callimachus”, en M. A. Harder, R. F. Regtuit & G. C. Wakker (eds.), *Callimachus*, Groninga, 1993, pp. 127-148 [*Hellenistica Groningana* I].
- Henry, W. B., *Editio princeps of P.Oxy. 4711: Elegy (Metamorphoses?)*, *The Oxyrhynchus Papyri* 69 (2005) 46-53.
- Heubeck, A., West, S. & Hainsworth, J. B., *A Commentary on Homer’s Odyssey I*, Oxford, 1988.
- Hollis, A. S., “A New Fragment on Niobe and the Text of Propertius 2.20.8”, *CQ* 47.2 (1997) 578-582.
- Hualde Pascual, P., “El amor en Apolonio de Rodas, Tecórito, Mosco y Bión”, en J. A. López Férez (ed.), *Eros en la literatura griega*, Madrid, 2020, pp. 371-395.
- Hunter, R., *The Argonautica of Apollonius*, Cambridge, 1993.
- , “The shadow of Callimachus: studies in the reception of Hellenistic poetry at Rome”, Cambridge, 2006.
- , “Writing the God: form and meaning in Callimachus Hymn to Athena”, en R. Hunter, *Coming After: Studies in Post-Classical Greek Literature and Its Reception*, Berlín y Nueva York, 2008, pp. 9-34.

- , “The Divine and Human Map of the *Argonautica*”, en R. Hunter, *On Coming After Studies in Post-Classical Greek Literature and its Reception*, Berlín, 2008, pp. 257-277.
- Hutchinson, G. O., “The Metamorphosis of Metamorphosis: *P. Oxy 4711* and Ovid”, *ZPE* 165 (2006) 71-84.
- , *Greek to Latin: Frameworks and Contexts for Intertextuality*, 2013.
- Ibáñez Chacón, Á., “La violación como tópico en los *Parallela minora*”, *Ploutarchos* 6 (2008/2009) 3-14.
- , “Mito griego e historia de Roma en los “*Parallela Minora*”, en C. Macías Villalobos & V. E. Rodríguez Martín (coords.), *Por la senda de los clásicos: Studia selecta in honorem María Dolores Verdejo oblata*, Málaga, 2010, pp. 287-333
- , *Los Parallela minora atribuidos a Plutarco (Mor. 305A-316B): introducción, edición, traducción y comentario*, Tesis Doctoral inédita, Málaga, 2014.
- Jackson, S., *Creative selectivity in Apollonius’ Argonautica*, Ámsterdam, 1993.
- Jannaccone, S., *La letteratura greco-latina delle metamorfosi*, Messina, 1953.
- Jufresa Muñoz, M., “Morir de amor en la literatura griega”, en M. D. Molas i Font & S. Guerra López (coords.), *Morir en femenino: mujeres, ideología y prácticas funerarias desde la Prehistoria hasta la Edad Media*, Barcelona, 2003, pp. 141-176.
- Kern, O., “Die Metamorphose in Religion und Dichtung der Antike”, en J. Walther (ed.), *Goethe als Seher und Erforscher der Natur*, Leipzig, 1930, pp. 185-204.
- Kirchhoff, A., “Homerische Excuse. 4”, *RhM* 15 (1860) 329-366.
- Kidder, K., “The Virgin Suicides: The Silence of the Sirens in Lycophron’s *Alexandra*”, en C. Cusset, P. Belanfant & C. E. Nardone, *Féminités hellénistiques: voix, genre, représentations*, Lovaina, 2020, pp. 347-365 [*Hellenistica Groningana XXV*].
- Klein, F., “Métamorphoses Intertextuelles et Intersexuelles d’une voix ‘transgenre’: La ‘Boucle de Bérénice’ relue par Catulle, Virgile et Ovide”, en C. Cusset, P. Belanfant & C. E. Nardone, *Féminités hellénistiques: voix, genre, représentations*, Lovaina, 2020, pp. 527-549 [*Hellenistica Groningana XXV*].
- Kleinknecht, H., “Λουτρά τῆς Παλλάδος”, *Hermes* 74 (1939) 301-305.
- Klooster, J., “Visualizing the impossible: the wandering landscape in the *Delos Hymn* of Callimachus”, en C. Cusset (ed.), *La tradition épique d’Apollonios de Rhodes à Nonnos de Panopolis. Hommage à Francis Vian, Aitia* [Online] 2 (2012).

- , “Time, Space, and Ideology in the Aetiological Narratives of Apollonius Rhodius’ *Argonautica*” en C. Reitz & A. Walter (eds.), *Von Ursachen sprechen. Eine aitiologische Spurensuche. Telling origins. On the lookout for aetiology*, Hildesheim, 2014, pp. 519-544.
- Knaack, G., *Analecta Alexandrino-Romana*, Greifswald, 1880.
- Köhnken, A., “Hellenistic Cronology: Theocritus, Callimachus and Apollonius Rhodius”, en T. D. Papanghelis, & A. Rengakos (eds.), *A Companion to Apollonius Rhodius*, Leiden, 2001, 73-92.
- , “Artemis im Artemishymnos des Kallimachos”, en M. A. Harder, R. F. Regtuit & G. C. Wakker (eds.), *Callimachus II*, Lovaina, 2004, pp. 161-172 [*Hellenistica Groningana VII*].
- Kornarou, E., “The Mythological ‘exemplum’ of Niobe in Sophocles’ ‘Antigone’ 823-833”, *RCCM* 52.2 (2010) 263-278.
- Krevans, N., “On the margins of Epic: the Foundation-poems of Apollonius”, en M. A. Harder, R. F. Regtuit & G. C. Wakker, *Apollonius Rhodius*, Lovaina, 2000, pp. 69-84 [*Hellenistica Groningana IV*].
- Kyriakou, P., *Homeric hapax legomena in the Argonautica of Apollonius Rhodius. A literary study*, Stuttgart, 1995.
- LaBuff, J., “Expanding the Audience of the Hymn to Delos”, *New England Classical Journal* 36.1 (2009) 21-31.
- Lacy, L. R., “Aktaion and a Lost ‘Bath of Artemis’”, *JHS* 110 (1990) 26-42.
- Lafaye, G., *Les Métamorphoses d’Ovide et leurs modèles grecs*, Paris, 1904.
- Larson, J. (1995): *Greek Heroines Cult*, Madison.
- , *Greek Nymphs: Myth, Cult, Lore*, Oxford, 2001.
- Létoublon, F., “Les récits de la fondation de Cyrène”, en G. Lachenaud & D. Longrée (dir.), *Grecs et Romains aux prises avec l’histoire. Représentations, récits et idéologie*, Rennes 1 (2003) 177-188.
- , “The Decisive Moment in Mythology: The Instant of Metamorphosis”, en A. Bierl, M. Christopoulos & A. Papachrysostomou, *Time and Space in Ancient Myth, Religion and Culture*, Berlín y Boston, 2017, pp. 335-354.
- Lorau, N., *Maneras trágicas de matar a una mujer*, Madrid, 1989.
- Luppe, W., “Die Verwandlungssage der Asterie im P.Oxy 4711”, *Prometheus* 32 (2006) 55-56.
- MacInnes, D., “Divine vulnerability: Callimachus’ Baths of Pallas”, *Classical Bulletin* 81.1 (2005) 19-33.
- Magnelli, E. “On the New Fragments of Greek Poetry from Oxyrhyncus”, *ZPE* 158 (2006) 9-12.

- , “Metamorfosi in poesia e poesia di metamorfosi in età ellenistica”, en F. Citti, L. Pasetti & D. Pellacani (eds.), *Metamorfosi tra scienza e letteratura*, Florencia, 2014, pp. 41-62.
- Magnus, H., “Studien zur Überlieferung und Kritik der Metamorphosen Ovids”, *Jahrbücher für Classische Philologie* 40 (1894) 637-799.
- , *P. Ovidi Nasonis Metamorphoseon libri XV. Lactanti Placidi qui dicitur Narrationes fabularum ovidianarum*, Berlín, 1914.
- Mannhardt, W., *Wald-und Feldkulte II*, Berlín, 1875-1877.
- Martín Llanos, P., *Enriquecimiento genérico en Argonáuticas: elementos himnicos, trágicos y épicos en el poema de Apolonio de Rodas*, Tesis Doctoral inédita, 2017.
- , “El episodio de las Sirenas en *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas: enriquecimiento cómico y aspectos metapoéticos”, *Co-herencia* 18.35 (2021) 79-99.
- Martín Rodríguez, A. M., *De Aedón a Filomela. Génesis, sentido y comentario de la versión ovidiana del mito*, Las Palmas de Gran Canaria, 2002.
- Martínez García, S. y Silva Sánchez, T., “Apuntes crítico textuales a los *Cynegetica* de Opiano de Apamea”, *Emerita* 88.1 (2020) 143-167.
- Massey, I., *The Gaping Pig: Literature and Metamorphosis*, Berkeley, 1976.
- McGready, F., “Heracles’ Love for Hylas”, *CL* 3 (1983) 79-80.
- McKay, K. J., “Callimachus, Hymn VI 88”, *CR n.s.* 10.2 (1960), 102-103.
- , *The poet at play. Kallimachos, The bath of Pallas*, Leiden, 1962.
- , “Door Magic and the Epiphany Hymn”, *CQ* 17.2 (1967) 184-194.
- , “Crime and Punishment in Kallimachos’ ‘Hymn to Delos’”, *Antichthon* 1 (1969) 27-28.
- McLennan, G. R., *Callimachus. Hymn to Zeus*, Roma, 1977.
- Mellman, J. G. L., *Commentatio de causis et auctoribus narrationum de mutatis formis*, Leipzig, 1786.
- Katsouris, A. G., “The suicide motif in the Ancient Drama”, *Dioniso* 47 (1976) 5-36.
- Meillier, C., *Callimaque et son temps. Recherches sur la carrière et la condition d’un écrivain à l’époque des premiers Lagides*, Lille, 1979.
- Mély, F. de, “Le traité des Fleuves de Plutarque”, *REG* 5 (1892) 327-340.
- Menichetti, M., “Atena e lo scudo di Diomede ad Argo”, *Ostraka* 12.1 (2003) 33-41.
- Meyer, D., “Apollonius as a Hellenistic Geographer”, en T. D. Papanghelis & A. Rengakos (eds.), *A Companion to Apollonius Rhodius*, Leiden, 2001, pp. 217-236.
- Mineur, W. H., *Callimachus: Hymn to Delos: introduction and commentary*, Leiden, 1984.

- Montes Cala, J. G., “El relato de Tiresias en el *Himno V* de Calímaco: estructura compositiva y teoría poética”, *Habis* 15 (1984) 21-33.
- , “Afinidades y contrastes de estructura en los himnos V y VI de Calímaco”, *Anales de la Universidad de Cádiz* 7/8.2 (1991) 403-416.
- , “Un problema de intertextualidad en poesía helenística”, *Habis* 26 (1995) 97-111.
- , “Deméter θεσμοφόρος y el estilo λεπτός en Calímaco”, *ExcPhil* 2 (1992) 29-42.
- , “Polifemo y los delfines. A propósito del ditirambo *El Cíclope* o *Galatea* de Filóxeno de Citera”, *Emerita* 82.2 (2014) 203-222.
- Mori, A., *The Politics of Apollonius Rhodius' Argonautica*, Cambridge, 2008.
- Morrison, A. D., “Sexual ambiguity and the identity of the narrator in the *Hymn to Athena*”, *BICS* 48 (2005) 27-46.
- , *Apollonius Rhodius, Herodotus and Historiography*, Cambridge, 2020.
- Murray, J. (2004): “The metamorphoses of Erysichton: Callimachus, Apollonius, and Ovid”, en M. A. Harder, R. F. Regtuit & G. C. Wakker (eds.), *Callimachus II*, Lovaina, 2004, pp. 207-242 [*Hellenistica Groningana VII*].
- Navarro Antolín, F., “Amada codiciosa y Edad de Oro en los elegíacos latinos”, *Habis*, 22 (1991) 207-221.
- Nilsson, M. P., *Geschichte der griechischen Religion I*, Múnich, 1967.
- Nishimura-Jensen, J., “Unstable Geographies: The Moving Landscape in Apollonius' *Argonautica* and Callimachus' *Hymn to Delos*”, *TAPhA* 130 (2000) 287-317.
- Ortega Villaro, B. & Pérez Ibáñez, M.<sup>a</sup> J., “Relación entre el epigrama griego y latino tardoantiguo: algunas calas”, *Nova Tellus* 28.1 (2010) 179-222.
- Otto, W. F., *Die Götter Griechenlands*, Bonn, 1929.
- Pace, V., “Homeric Intertextuality and the Female Epic Voice in the *Argonautica* of Apollonius: Subversion or Eternal Recurrence?”, en C. Cusset, P. Belanfant & C. E. Nardone, *Féminités hellénistiques: voix, genre, représentations*, Lovaina, 2020, pp. 499-525 [*Hellenistica Groningana XXV*].
- Pajón Leyra, I., *Entre ciencia y maravilla. El género literario de la paradoxografía griega*, Zaragoza, 2011.
- Pellizer, E., *La peripezia dell' eletto. Racconti eroici della Grecia antica*, Palermo, 1991.
- Pérez Jiménez, A., “Implicaciones astrológicas del mito de Crono-Saturno”, *Minerva* 13 (1999) 17-44.

- Petrovic I., “Callimachus and Contemporary Religion: the Hymn to Apollo,” en B. Acosta-Hughes, L. Lehnus & S. Stephens (eds.), *Brill’s Companion to Callimachus*, Leiden, 2011, pp. 264-287.
- Pfeiffer, R., *Historia de la Filología Clásica I-II*, Madrid, 1981 (orig. Oxford 1968).
- Phillips, T., *Untimely epic. Apollonius Rhodius’ Argonautica*, Oxford, 2020.
- Plaehn, G., *De Nicandro aliisque poetis Graecis ab Ovidio in Metamorphosisibus conscribendis adhibitis*, Halle, 1882.
- Plantinga, M., “A parade of learning: Callimachus’ Hymn to Artemis (Lines 170-268)”, en M. A. Harder, R. F. Regtuit & G. C. Wakker (eds.), *Callimachus II*, Lovaina, 2004, pp. 257-278 [*Hellenistica Groningana VII*].
- Pollard, J., *Birds in Greek Life and Myth*, Londres, 1977.
- Pordomingo Pardo, F., “Poesía popular y poesía literaria griegas: relaciones intertextuales”, en V. Bécares, F. Pordomingo, R. Cortés Tovar & J. C. Fernández Corte (eds.), *Intertextualidad en las Literaturas Griega y Latina*, Madrid, 2000, pp. 77-104.
- , *La poesía popular griega. Estudio y texto*, Florencia, 2022.
- Rawles, R., *Callimachus*, Londres, 2019.
- Redondo Moyano, E., “Himno V de Calímaco: propuesta de una lectura histórica de sus episodios míticos”, en M. J. García Soler (ed.), *Τιμῆς χάριν. Homenaje a P. A. Gainzaráin*, Vitoria, 2002, pp. 127-142.
- Reed, J. D., “New Verses on Adonis”, *ZPE* 158 (2006) 76-82.
- Rengakos, A., “Apollonius Rhodius as a Homeric Scholar”, en T. D. Papanghelis & A. Rengakos (eds.), *A Companion to Apollonius Rhodius*, Leiden, Boston y Colonia, 2001, pp. 193-216.
- Renner, T., “A Papyrus Dictionary of Metamorphoses”, *HSCP* 82 (1978) 277-293.
- Riu, X., “Sobre los géneros literarios en la literatura griega”, *Myrtia* 18 (2003) 21-56.
- Robertson, N., “The Ritual Background of the Erysichthon Story”, *AJP* 105 (1984) 369-408.
- Rodríguez Alfageme, I., “Notas al Himno V de Calímaco”, *CFC(egi)* 25 (2015) 193-213.
- Rodríguez Adrados, F., *El cuento erótico griego, latino e indio*, Madrid, 1994.
- , *Sociedad, amor y poesía en la Grecia antigua*, Madrid, 1995.
- Rose, H. J., *A Handbook of Greek Mythology*, Londres, 1964.
- Ruiz de Elvira, A., *Mitología Clásica*, Madrid, 1982.
- , “De Paris y Enone a Tristán e Iseo”, *CFC* 4 (1972) 99-136.
- Ruiz Sánchez, M., “La metamorfosis del mármol: Mito y obra de arte en los epigramas neolatinos”, *Minerva* 12 (1998) 161-179.

- Sánchez Ortiz de Landaluze, M., “El motivo de Ganimedes en el epigrama griego posthelenístico”, *Addenda ad S. L. Tarán, “The Art of Variation in the Hellenistic Epigram”*, en *Eikasmos, Quaderni Bolognesi di Filologia Classica* 17 (2006) 215-242.
- Sanz Morales, M., “Paléfato y la interpretación racionalista del mito: características y antecedentes”, *AEF* 22 (1999) 403-424.
- Scardigli, B., “Il concetto del tempo nei *Parallela Minora* di Plutarco”, en H. Heftner & K. Tomaschitz (eds.), *Ad fontes! Festschrift für Gerbard Dobesch*, Viena, 2004, pp. 193- 200.
- Schmiel, R., “Callimachus’ Hymn to Delos: Structure and Theme”, *Mnemosyne* 40.1 (1987) 45-55.
- Sier, K., “Die Peneios-Episode des kallimacheischen Deloshymnos unnd Apollonios von Rhodos. Zur Datierung des dritten Buchs der Argonautika”, en M. A. Harder, R. F. Regtuit & G. C. Wakker (eds.), *Callimachus*, Groninga, 1993, pp. 177-195 [*Hellenistica Groningana* I].
- Silva Sánchez, T., *Sobre el texto de los Cynegetica de Opiano de Apamea*, Cádiz, 2002.
- Silva Sánchez, T., “Mirabilia en prosa y en verso: sobre la poetización de contenidos paradoxográficos en la obra de los Opianos”, en J. G. Montes Cala (†), R. J. Gallé Cejudo, M. Sánchez Ortiz de Landaluze & T. Silva Sánchez (eds.), *Fronteras entre el verso y la prosa en la literatura helenística y helenístico-romana*, Bari, 2016, pp. 237-276.
- Sistakou, E., “Beyond the Argonautica: In search of Apollonius’ Ktisis Poems”, en T. D. Papanghelis & A. Rengakos (eds.), *A Companion to Apollonius Rhodius*, Leiden, Boston y Colonia, 2001, pp. 311-340.
- , “The Dark Side of Euphorion”, en C. Cusset, É. Prioux & H. Richer (eds.), *Euphorion et les mythes: images et fragments*, Nápoles, 2013, pp. 225-246.
- Skempis, M., “Erysichthon in Thessaly: Lament, False Stories, and Locality in Callimachus’ Hymn to Demeter”, *Scripta Classica Israelica* 25 (2016) 35-57.
- Slings, S. R., “The Hymn to Delos as Partial Allegory of Callimachus’ Poetry”, en M. A. Harder, R. F. Regtuit & G. C. Wakker (eds.), *Callimachus II*, Lovaina, 2004, pp. 279-298 [*Hellenistica Groningana* VII].
- Smith, J. M., “Firmer Foundations? A Note on the *Ktiseis* of Apollonius Rhodius”, en E. Tylawsky & C. G. Weiss (eds.), *Essays in Honor of Gordon Williams: Twenty-Five Years at Yale*, New Haven, 2001, pp. 263–82.
- Stähelin, H., *Die Religion des Kallimachos*, Tubinga, 1934.
- Standford, W. B., *The Odyssey of Homer, I: Commentary*, Londres, 1965.
- Stephens, S. A., *Seeing Double: Intercultural Poetics in Ptolemaic Alexandria*, Berkeley & Los Ángeles, 2003.

- Szempruch, B., “Literary Commemoration in Imperial Greek Epigram: Niobe In The Living Landscape”, *AJP* 140.2 (2019) 227-253.
- Theodorakopoulos, E. M., “Epic closure and its discontents in Apollonius’ *Argonautica*”, en M. A. Harder, R. F. Regtuit & G. C. Wakker (eds.), *Genre in Hellenistic Poetry*, Groninga, 1998 pp. 187-204.
- Thompson, D. J., “Demeter in Graeco-Roman Egypt”, en W. Clarysse, A. Schoors & H. Willems (eds.), *Egyptian Religion. The Last Thousand Years Part I*, Lovaina, 1998.
- Thompson, D’A. W., *A Glossary of Greek Fishes*, 1947.
- Ukleja K., *Der Delos-Hymnus des Kallimachos innerhalb serines Hymnensextetts*, Münster, 2005.
- Valverde Sánchez, M., *El aition en las Argonáuticas de Apolonio de Rodas*, Murcia, 1989.
- Van Hoff, A. J. L., *From Autothanasia to Suicide: Self-killing in Classical Antiquity*, Londres, 1999.
- Vestrheim, G., “Meaning and Structure in Callimachus’ Hymns to Artemis and Delos”, *Symbolae Osloenses* 75.1 (2000) 62-79
- Veyne, P., *La elegía erótica romana*, México, 1991.
- Visser, M. W., *Die nichtmenschengestaltigen Götter der Griechen*, Leiden, 1903.
- Villarubia Medina, A., “El amor en la poesía lírica griega de la época arcaica”, en A. Villarrubia Medina & M. Brioso Sánchez (coords.), *Consideraciones en torno al amor en la literatura de la Grecia antigua*, Sevilla, 2000, pp. 11-78.
- Voit, L., “Die Niobe des Ovids”, *Gymnasium* 64 (1957) 135-149.
- Volkman, R., *Leben, Schriften und Philosophie des Plutarch von Chaeronea*, 2 vols., Berlín, 1869.
- Vox, O., “Da Egina a Pasage: fine di viaggio senza storia (Ap. Rh., Arg. IV 1775-1781)”, en R. J. Gallé Cejudo, T. Silva Sánchez & M. Sánchez Ortiz de Landaluce (eds.), *Studia Hellenistica Gaditana III. Nuevos estudios de prosa y poesía helenístico-romana*, Lecce, 2022, pp. 245-255.
- Weicker, G., *Der Seelenvogel in der alten Litteratur und Kunst. Eine mythologisch-archäologische Untersuchung*, Leipzig, 1902.
- Weissenberger, B., *La lingua di Plutarco di Cheronea e gli scritti pseudoplutarchei*, Nápoles, 1994.
- Williams, F., *Callimachus. Hymn to Apollo*, Oxford, 1978.
- , “Callimachus and the Supranormal”, en M. A. Harder, R. F. Regtuit & G. C. Wakker (eds.), *Callimachus*, Groninga, 1993, pp. 217-225 [*Hellenistica Groningana* I].
- Williams, G., *Tradition and Originality in Roman Poetry*, Oxford, 1985.
- Williams, M. F., *Landscape in the Argonautica of Apollonius Rhodius*, Frankfurt, 1991.



- Wolff, N., “Nuit et féminité dans les *Argonautiques* d’Apollonios: vers l’émergence d’un héroïsme (au) féminin?”, en C. Cusset, P. Belanfant & C. E. Nardone, *Féminités hellénistiques: voix, genre, représentations*, Lovaina, 2020, pp. 53-83 [*Hellenistica Groningana XXV*].
- Wulff, F., *La fortaleza asediada. Diosas, héroes y mujeres poderosas en el mito griego*, Salamanca, 1997.
- Wytttenbach, D., *Animadversiones in Plutachi Opera Moralia II*, Leipzig, 1821.
- Zanker, G., “The Love Theme in Apollonius Rhodius’ *Argonautica*”, *WS* 13 (1979) 52-75.
- , “The concept and the use of genre-marking in the hellenistic epic and fine art”, en M. A. Harder, R. F. Regtuit & G. C. Wakker, *Genre in Hellenistic Poetry*, Groninga, 1998, 225-238.
- Zgoll, C., *Phänomenologie der Metamorphose: Verwandlungen und Verwandtes in der augusteischen Dichtung*, Tubinga, 2004.
- Ziegler, K., *Plutarco*, Brescia, 1965.

